Aesthetik

von

Johann Jakob Wagner.

Nach dessen Vorträgen und handschriftlichem Nachlaß herausgegeben

von

Dr. Philipp Ludwig Adam.

Ulm, 1855.

P. L. Adam's Verlag.

Druck der Held'schen Officin in Ulm.

Es giebt noch eine Klasse von Kennern der deutschen Literatur, welche die deutsche Literatur nicht weiter kennen, als daß sie meinen, J. J. Wagner's stärkste Seite sei die ästhetische. So willkommen diesen nun das Erscheinen der „Aesthetik" sein muß, so wenig scheinen sie doch eine Ahnung zu haben von J. J. Wagner's Stellung in der Wissenschaft, und ist ihnen sein Verhältniß zur Aesthetik nicht einmal klar, zumal da sie in der Regel die Periode vor Erscheinen des „Organon der menschlichen Erkenntniß" gar nicht zu unterscheiden wissen von der Periode nach dessen Erscheinen. Die „Kleinen Schriften, 3 Bände" enthalten manches hieher Gehörige aus ersterer Zeit, (Ansichten deutscher Poesie; was von Poeten zu halten sei; Gradus ad Parnassum für deutsche Poeten; über Populärphilosophie und Volkspoesie, Homer und Hesiod) und kündigen die Durchführung des „Organon" auch auf einem Gebiete der Aesthetik, der Poesie, an (die Poesie als wahrhaft freie Kunst in Theorie und Exempeln dargestellt). Das „Organon" selbst aber enthält schon in seinem „Anhang", der sich betrachtet wissen will als eine „Gebrauchslehre für die Anwendung des Weltgesetzes auf die verschiedene Darstellungsart der Erkenntniß", theilweise die Durchführung in seinem ersten

Abschnitte „Von bildlicher Darstellung." Bis zur Vollendung ist die Poesie durchgearbeitet in der von J. J. Wagner nach seinem Abtreten von der Universitäts-Lehrkanzel in den Tagen der noch ungeschwächten geistigen Kraft und der ungestörten Ruhe verfaßten „Dichterschule" (erste Auflage 1840; zweite 1850). Nicht nur das Formelle ist hier aus dem Standpunkte des Weltgesetzes ganz neu geschaffen, sondern auch das Materiale der Poesie erschöpfend dargestellt, um den Dichter zum Herrn des leiblichen Stoffes zu machen, in den er seine Ideen zu hüllen hat. So ist die objektive Seite der Welt und vorzugsweise das Menschenleben, als der Dichtkunst wichtigster Gegenstand, vollständig durchconstruirt, und liegt nun in der „Dichterschule" für den Dichter nicht nur die Anleitung, wie er die Gedanken zu verleiblichen hat, sondern auch der ganze Vorrath von Objektivität, um nach dem Bedarf der Dichtungsart und des Gegenstandes daraus zu wählen. In zahlreichen Beispielen ist dem Leser Alles anschaulich gemacht. Von eigener Poesie geben noch die im Anhang zu den „Lebensnachrichten" abgedruckten, ferner die in den „Kleinen Schriften" enthaltenen Gedichte und der Anhang zur „Privatökonomie" Proben, besonders aber die „Dichterschule" selbst, welche außer den in den Text aufgenommenen Beispielen gleichfalls in einem „Anhang" zwei größere Gedichte, „Kosmogonie" und „Weltduett" enthält. Indem die „Dichterschule" in den ersten hundert Paragraphen „die poetische Weltanschauung", in den übrigen 462 §§en „die Dichtungsarten" behandelt, giebt sie in

jenem ersten Abschnitt die vollständige Entwicklung der allgemeinsten Bestimmungen der Poesie, nämlich zuerst die Idee der Poesie und den Standpunkt, den sie für die Weltanschauung nimmt; ferner das allgemeine Schema der ästhetischen Kunst und wie die vier Momente desselben sich in der Poesie besonders durchführen; dann werden vollends die allgemeinsten Bestimmungen der Dinge nach dem System der Urbegriffe in der Poesie nachgewiesen. Der zweite Abschnitt enthält die eigenthümlichen Bestimmungen der vier Dichtungsarten, und zwar A. der lyrischen Poesie, nämlich: 1) das Epigramm, 2) die didaktische Poesie, 3) die musikalische Poesie, 4) die Romanze. B. der Geschlechtspoesie, nämlich: 1) die Idylle, 2) der Roman, 3) das Familiengemälde, 4) die Biographie. C. der dramatischen Poesie, nämlich: 1) das Autodrama, 2) das Schauspiel, 3) das Lustspiel, 4) das Trauerspiel. D. der epischen Poesie, welche 1) eine historische Bewegung des Völkerlebens (Ilias), 2) das in ritterlichen Zeiten tief in das Völkerleben verwebte Leben der Fürstenhäuser (Nibelungenlied), 3) Erzählung der Reiseabenteuer eines durch mancherlei Erlebtes auch vielgewandt gewordenen Mannes (Odyssee), 4) einen Rahmen für die möglichst reiche Weltanschauung darbietet, in den sich diese hineindichten (Dante's göttliche Komödie) läßt; welche aber überhaupt ein Panorama des Menschenlebens ist.

Bis zu einem so durchgearbeiteten Detail wie in der „Dichterschule" konnte natürlich der Abschnitt von

der Poesie in den nachfolgenden Blättern sich nicht entwickeln, denn die Vorlesungen über die ganze Aesthetik mußten auf den Zeitraum von wenigen Wochen zusammengedrängt werden. Um so anziehender wird dagegen das Totalbild der Kunst sein, das in diesen Vorträgen J. J. Wagner's niedergelegt ist und durch den wissenschaftlichen Standpunkt eine Fülle von neuen Ansichten selbst für den Mann von Fach darbietet.

In Ansehung des Abschnittes von der Musik, und zwar der Musik im engern Sinne, ist auf mehrere tief in das Wesen der Musik eindringende und mit eigenen poetischen Erzeugnissen verherrlichte Schriften J. J. Wagner's hinzuweisen, die zum Lebenvollsten unter seinen Werken zu rechnen, gleichfalls in der Sammlung seiner „Kleinen Schriften" aufgenommen und betitelt sind: 1) „Ideen über Musik", und zwar: Vom ästhetischen Charakter der Musik und ihrem Verhältnisse zu den andern Künsten; was ist Musik; Gesang und Instrument; die Tonverhältnisse; die Modulation; die Composition; Verwandtschaften der Musik; Musik und Poesie; Musik und Tanz; Musik und Erziehung; Musik und Gesellschaft; Musik in Kirche und Staat. 2) „Ueber das Verhältniß der Deklamation zur Musik." 3) „Ueber musikalischen Vortrag." Kein Künstler und kein Kenner oder Liebhaber der Musik sollte sie ungelesen lassen; er wird sie dann wieder und wieder zu lesen verlangen. Der Fortbau auf dem Weltgesetz im Reiche der Töne ist eine Aufgabe, zu deren Lösung in J. J. Wagners Werken an verschiedenen Orten der Grund

gelegt ist, und wird dadurch die Lehre vom Generalbaß auf ganz einfache Verhältnisse gebracht, wie sie die Construktion auf allen Gebieten nachweist. Als verdienstlich darf hier erwähnt werden, was B. Zaininger in seiner „Lenkweise", einer Elementarlehre des Gesangunterrichts, hiefür geleistet hat und zu bedauern, daß ein widriges Schicksal die Vollendung seiner Harmonielehre unmöglich machte.

Wie aber in der Construktion jeder Begriff seine Bedeutung auch in seiner Stellung hat, diese Stellung im Schema aber auch in Zahlen ausgedrückt werden kann, hat schon der Abschnitt „Von arithmetischer Darstellung" im „Anhang" zum „Organon" gelehrt, wo der §. 39 die ästhetische Kunst als Poesie, Musik, Malerei und Plastik mit ihren je vier einzelnen Formen in Ziffern nach dem Werthe in der tetradischen Schematisirung ausdrückt, was dann für den, welcher tiefer in den Geist des Weltgesetzes einzudringen vermag, nicht wenig zum vollständigen Verständniß beitragen wird.

Verhalten sich übrigens auch die vier Kunstformen im Ganzen, wie die vier Kategorientafeln sich ihrem Charakter nach unterscheiden, so bildet doch die Aesthetik kein durchgeführtes Beispiel für diese vier Tafeln (vgl. unten S. 28 ff.), sondern es tritt hier der Fall ein, der schon in den „Erläuterungen zum Organon" S. 137 vorgesehen ist, ein Umstand, der denen angenehm sein wird, welche, für die wissenschaftliche Methode ohne Sinn, nur in Betracht ziehen, was ihnen als Frucht geboten ist. Dem Manne der Wissenschaft wird aber

nicht entgehen, wie werthvoll für ihn das in diesem Bändchen „Nachgelassener Schriften" dargebrachte neue Exempel der Construktion ist, wenn er sich des Weltgesetzes nach dem „Organon" und den „Erläuterungen dazu" bemächtigt hat oder bemächtigen will.

Durch äußere Umstände ist der Herausgeber verhindert worden, die „Aesthetik" der „Anthropologie" früher folgen zu lassen. Um so angelegentlicher wird Sorge getragen werden, den Schluß dieser „Nachgelassenen Schriften" in zwei weitern und letzten Bändchen zu bringen.

Ulm, den 1. Mai 1855.

Der Herausgeber.

Aesthetik.

Inhalt.

Aesthetik.

Der neuere Name für Aesthetik ist Kunstwissenschaft. Ursprünglich bedeutet aber das griechische Wort Wissenschaft des Sinnlichen. Deßwegen handelt Kant in seiner sogenannten transscendentalen Aesthetik von Raum und Zeit als den apriorischen Grundformen der sinnlichen Anschauung. Hier bezieht sie sich auf die Kunstwerke, die freilich die sinnliche Darstellung haben und auf sinnliche Vorstellung zurücklaufen müssen. Der Name deutet auf die Entstehung der Sache, den griechischen Ursprung. Die Griechen waren überhaupt zuerst bemüht, die Verhältnisse der Erkenntniß auf Formen zu bringen, indeß sie früher in Glauben und Andacht aufgiengen. Die Wendung von dem Inhalt der Erkenntniß auf die Form hat die Wissenschaft erst bei den Griechen genommen. Schon bei Plato und Aristoteles finden sich Versuche der Aesthetik. Der Grieche hatte dabei das eigene Interesse, eine bedeutende Seite seiner eigenen Anlage zu verstehen, nämlich mit dem wissenschaftlichen Geiste, der rechten Hand, den kunstproduzirenden Geist, die linke Hand.

In der christlichen Form als scholastische Philosophie und kirchliche Kunst setzten Wissenschaft und Kunst sich fort. Wie nun seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts die christlichen Völker Klassiker erhielten und das Genie sich und Andern geheimnißvoll produzirte, da erschien ein um so größeres Streben, dieses Geheimniß durch Wissenschaft zu lüften. Einzelne Einfälle und Ansichten hatten in diesem

Streben schon zur Zeit des siebenjährigen Krieges Engländer und Franzosen. Batteux schien mit seinen les beaux arts etc. das Ganze vollendet zu haben. Alle Kunst führte er auf den Grundsatz der Nachahmung der Natur zurück. Deßwegen, sagt er, sei Homer der größte Dichter. Dieses Prinzip war nicht schwer aufzufassen, es war, wie der Franzose sich ausdrückt, à la portée de tout le monde, für jeden leicht verständlich. Bald entstand aber die natürliche Frage: was ist Natur? Die Darstellung gemeiner, armer, häßlicher Natur wäre auch ästhetisch? Dieß hatte Batteux unbestimmt gelassen. Am Ende beruht das Aesthetische nicht auf der sinnlichen Natur, denn wo hatte Phidias zu seinem Jupiter die sinnliche Anschauung? So haben die Schriftsteller der verschiedenen Nationen nach Batteux angefangen zu fühlen, daß jenes Prinzip nicht ausreiche. Kant legte in seiner Kritik der Urtheilskraft, indem er diese in ästhetische und teleologische Urtheilskraft zerfallen läßt, Keime zur Aesthetik, und Schelling gewann durch seine Naturphilosophie für die Kunst neuen Boden — die Idee und die sinnliche Erscheinung.

Wenn die Kunstwissenschaft auch zur Vollendung kommt, so versteht der Geist seine zwei Seiten. Die Kunst fällt in die Produktionsseite, die Wissenschaft in die Reproduktionsseite. Diese hat die Wissenschaft und das Spiel, jene führt die Produktion durch den Willen im Handeln und durch die Darstellung. Ein Theil dieser Darstellung ist die Kunst, z. B. die vollendete Sprache in der Poesie. Um zur Exposition der Kunst zu kommen, gehen wir wie gewöhnlich von der vulgären Ansicht aus, weil sie auf dem Gebiete der Vorstellung zu Haus und da sehr bestimmt und klar ist. „Mit Gemaltem kann man nicht essen,“ man wird nicht satt, noch erquickt; oder wenn man wie Einer in einem Stücke von Kotzebue die Maria Stuart auf dem Theater wirklich hingerichtet glaubt und sich an dem Schauspieler als ihrem Mörder vergreifen will: so liegt in beiden eine Verwechslung des Scheins mit

der Wahrheit. Das Wesen der ästhetischen Kunst ist in bloßem Scheine zu suchen, z. B. ein gemaltes Spinnrad ist bloß durch die Form vollkommen. Die Kunst mit der Darstellung für die Erscheinung ist von der nothwendigen Verbindung mit dem Wesen zu dispensiren. — Was soll in der Erscheinung dargestellt werden? Der Darstellung soll die Idee zu Grunde liegen, sonst ist sie nur gemeine Nachbildung. Auf diesem Wege findet man, daß die Kunst die Darstellung der Ideen in vollendeter sinnlicher Erscheinung sei. Bei der Kunst macht der bloße Schein das Wesen aus, hingegen bei der Technik wird nicht bloß die Form, sondern auch das materielle Wesen gefordert. Die Kunst hat die vom Wesen losgerissene Form, die vom Wesen nur so viel mitnimmt, als sie zur Darstellung braucht, sie ist die Wissenschaft des Scheins. Diese Definition hält auch die Umkehrung und Umwandlung aus. Was die Idee zum objektiven Schein zu bringen vermag, ist Kunst, und was jenes nicht vermag, ist nicht Kunst. Die Kunst ist also objektive Darstellung von Ideen bis zu vollendeter Erscheinung. Die ästhetische Darstellung hat vor jeder andern das voraus, daß sie nicht eher ruht, als bis sie zur vollendeten Erscheinung kommt. Wenn man durch Sprache darstellt, so ist man zufrieden, wenn man von den andern verstanden wird, wollte man aber ästhetisch sprechen, so müßte man im Sylbenmaaß sprechen und jedem Wort die vollendete Form geben. Jedes Gedicht (Roman, Drama u. s. w.) sollte also ein Sylbenmaaß haben, wenn es ein Kunstwerk sein soll, weil die Kunst in der Vollendung der äußern Form besteht. Wenn eine Uhr gut geht, so ist sie ein mechanisches Kunstwerk, ein ästhetisches wird sie erst dadurch, daß das Gestell, das Zifferblatt, überhaupt das Aeußere derselben verziert wird.

Will man die schulgerechte Definition in eine genetische verwandeln, so wird zuerst nach der Kategorie **Grundwesen** gefragt. Dieß ist das geistige Schauen, was der Kunst mit der Wissenschaft gemein ist. **Ursprung** ist für sie der Gegensatz

der Idee und ihrer leiblichen Darstellung, im Geist, aus dem Kunstprodukte hervorgehen können, indem die aufgeregte Idee eine Verleiblichung als **Wirkung** findet. Die Kunst geht also aus von den Ideen und dem objektiven Triebe der menschlichen Natur, welche in einer Stimmung des Gemüthes, Begeisterung genannt, sich zu Erzeugung eines Kunstprodukts vereinigen.

Die Erzeugung heißt für das Kunstwerk Erfindung und besteht aus einer neuen Combination von Elementen der Idee. Begeisterung sowohl als auch Erfindung können das Werk einer besondern Anlage (Genie) oder der zur Freiheit durchgebildeten geistigen Natur sein. Wenn ein Individuum so geboren ist, daß ihm von selbst neue Combinationen der alten Elemente entstehen, so hat es Genie, daher das Sprichwort: poeta nascitur, non fit, was von allen ästhetischen Künstlern zu verstehen ist. Der Mensch aber ist halb Werk der Natur und halb Werk seiner selbst; erst herrscht die Natur in ihm, dann er selbst über sich. So lange nun die Natur herrscht, kommt das Genie aus der Natur und das ist die Zeit der Phidiasse, Raphaele, Göthe u. s, w. Wenn aber der Mensch dazu kommt, über sämmtliche Ideen Herr zu werden, so kommt das Genie nicht mehr aus der Natur, sondern aus dem freien Geist. Herr der Ideen wird man aber durch Construktion, und ist man ihrer Herr, so kann man sie auch so verbinden, daß Kunstwerke daraus entstehen. Wenn man auf den Lauf der Künste in neuerer Zeit achtet, so wird man bemerken, daß das Genie immer seltener wird. Dagegen bilden sich die Künstler aus ihrem freien Geist herauf. Den neuern dramatischen Dichtern sieht man an, daß es ihnen an Genie mangelt. Keinem gelingt es ganz, ein gutes Drama zu machen, aber man sieht darin die Versuche des freien Geistes, das Genie zu ersetzen, und durch Uebung muß es ihm endlich gelingen. Das Genie ist auf einmal fertig wie Minerva, die gewaffnet aus dem Haupte Jupiters springt. Der freie Geist muß sich nach und nach bilden.

Geschieht die Vermittlung zwischen dem Gegensatze der

Idee und ihrer Verleiblichung durch den Instinkt, die im Einzelnen Talent, im Ganzen Genie heißt, so ist, sobald eine Idee im Gemüthe aufgegangen, in ihm gleichsam aufgetaucht ist, sogleich ein nothwendiger Uebergang zu ihrer Verleiblichung. Geschieht aber jene Vermittlung durch den freien Geist, und hüllt der Geist mit Freiheit die in ihm entstandene Idee in einen Körper, so ist er die **Ursache**. Der Ursprung ist aber immer derselbe. Hier ist die Ursache der Produktion die Freiheit, wogegen dort die ganze Produktion blind ist. Die blinde ist natürlich weniger werth als die freie. Der Mensch muß sich schämen blind zu sein. Auf diesem Begriff von blinder Produktion beruht auch die Tradition im Alterthum, Homer und überhaupt die Seher seien blind gewesen — eine Mißdeutung der Idee, daß das Genie blind sei. Dazu kommt noch die Ansicht, daß häufig mit dem Erlöschen des äußern Augenlichtes das innere Schauen aufgehe.

Die genetische Definition von Kunst ist also: die Kunst geht hervor aus der Vermittlung der Idee und ihrer Verleiblichung, sei es durch Genie oder freien Geist.

Das **Wesen** jedes Kunstwerks besteht in der ihm eingebornen Idee, welche in ihm verleiblicht worden. Diese muß aber durchaus den universellen Charakter der Idee haben, darf also weder Vorstellung noch Wahrnehmung und Begriff sein, obgleich auch diese sich objektiv darstellen lassen. Sei der Inhalt auch noch so anziehend und reich, so ist kein Kunstwerk, kein Gedicht, wo keine Idee, kein Universelles ist. Beispiele dafür: Walter Scott hat viele Vorzüge z. B. der Charakter-Landschafts-, Zeit-Schilderung. Auch hat er wirklich vielerlei Leute. Aber man sieht nirgends, wozu das Ganze führt, die Leute wissen nicht, was sie thun und doch treiben sie immer. Walter Scott steckt tief in der Prosa. Ebenso sind Pfeffels Fabeln und Langbeins Schwänke äußerst angenehm. Sie sehen aus wie Gedichte und doch sind sie keine Gedichte. Ueberall steckt nur ein Begriff. Sie haben nur das Verdienst einer tiefen aus dem Leben gegriffenen

Wahrheit. Dagegen in Don Juan ist tiefe Poesie. Wenn die Oper nicht durch ihre herrliche Musik, so würde sie sich doch durch ihre Dichtung erhalten. Aus Spanien kam sie über Frankreich zu uns; ihr Thema ist eine der tiefsten Ideen, die Vereinigung des Universellen mit dem Individuellen. Man sieht hier eine Individualität mit ungeheurer Kraft diese Aufgabe verfehlen. Das Individuum sucht ihre Lösung in der Ausdehnung, während für das Individuum die Aufgabe besteht, innerhalb der Universalität die Individualität anzunehmen. Don Juan will nirgends wohnen; er mag sagen: „kleine Seelen mögen in der kleinen Hütte wohnen." Nun wird er ein Landstreicher. Der gescheiterte Mensch, der nicht wohnen will, wird ein Vagabund. Er fühlt es verächtlich von bürgerlichem Erwerb zu leben, und will die Raupe nicht sein, die am Blatte nagt; so wird er ein Gauner. Nun kann er sich nicht mit den Rechtsverhältnissen vertragen. Er sprengt sie durch Betrug, Prellerei und Verbrechen. Er kommt mit der Justiz in Opposition und hinter den lächerlichen Schafsköpfen von Richtern liegt doch die Idee der rächenden Nemesis. Am Ende erscheint die strafende Nemesis nicht mehr lächerlich im Geiste des Gouverneurs. In der Liebe kennt er nicht das Tiefe, sondern das Vielfache; er ehrt es nicht, sondern er entehrt es. Ueberall bricht er die universelle Schranke. Vergleicht man dagegen die neuesten Opern, so findet man, daß sie bald keinen Inhalt mehr haben. In der Stummen von Portici hat der Bearbeiter nicht einmal mehr den gegebenen Inhalt, die Ideen der mißbrauchten Fürstengewalt, der zertretenen Menschenrechte, der Geschwisterverhältnisse herausgearbeitet, sondern er hat nur noch etwas Gemüthliches erwischt in der Scene, wie Alonso in die Hütte Masaniello's kommt. Das Wesen von Faust liegt dagegen in der Idee, nämlich in dem gewaltigen Vordrängen des männlichen Geistes, der durch die Sinnlichkeit dann in sich selber zusammensinkt*).

---

*) Eine erschöpfende Analyse von Göthe's Faust ist von J. J. Wagner gegeben in der Dichterschule §. 439—446.

Die Idee als höchste Erkenntnißstufe genommen ist Weltform; für die Kunst aber muß sie Weltanschauung werden, und deßhalb eine, wenn auch noch so leichte, sinnliche Hülle erhalten. So heißt sie Ideal. Die Idee soll also nicht ausgesprochen werden wie in der Wissenschaft, sondern anschaulich leiblich. So liegen sämmtlichen Kunstwerken Ideale zu Grunde, dagegen Nicht-Kunstwerken Begriffe. Dem Inhalte nach sind Idee und Ideal einerlei. Die von Mozart durchgeführte Idee vom Weltgericht ist dieselbe, welche auch die Wissenschaft giebt, aber sie ist in musikalischer Lebendigkeit durchgeführt.

Die **Form** des Kunstwerks liegt in der Objektivirung der Idee, wobei ihr das gesammte Gebiet des Objektiven zu Gebote steht, also auch die leibliche Erscheinung des subjektiven Lebens. Da nun die Idee schon als höchste Erkenntnißform die Totalität hat, so muß sie diese auch in der Kunst behalten, und wenn sie hier als Ganzes genau abgemessener und auf Einheit bezogener Verhältnisse in die Erscheinung tritt, so heißt dieß Schönheit.

In dem Kunstwerke darf nicht wie in der Wissenschaft die Idee nackt mit Gegensatz und Vermittlungs-Verhältnissen hervortreten, sondern in sinnlicher Form. Wenn ein Kunstwerk noch so sehr eine Idee ausdrückt, aber ihm die sinnliche Form fehlt, so ist es kein Kunstwerk. Nur in sinnlichen Bildern wird die Idee künstlerisch lebendig. Manche Dichter sprechen ihre Ideen mit vieler Wärme aus, können sie aber nicht verleiblichen und es fehlt ihnen also die Form. Namentlich ist dieß bei Schiller der Fall, z. B. in seinen „Worten des Glaubens." Bei ihm sind die Ideen sehr häufig nicht zum sinnlichen Ausdruck gekommen, sondern haben sich nur in starken Gefühlsausdruck und rednerische Deklamation geworfen. Ein Beispiel von leiblicher Einhüllung der Idee ist Klopstocks Ode „Sponda." Die Idee war hier: der Versfuß Spondäus ist in der deutschen Sprache gar selten. Der Dichter bedarf ihrer aber sehr und findet sie nur in zusammengesetzten Stammsylben. Die Verleiblichung der Idee

in der Ode „Sponda“ war: die Sponda ist eine Geliebte, die der Dichter voll Sehnsucht durch die deutschen Wälder sucht und nicht finden kann. Selbst das Echo giebt nicht die gewünschte Antwort. Daran sieht man deutlich, was Verleiblichung ist. Für den Dichter sind die Ideen Leiber, für den Philosophen Geister. Dieser ist Geisterseher, jener Leiberseher. Der Mensch soll Beides in seiner Gewalt haben. Bei der Verleiblichung wird aber die höchste Form verlangt. Die Vollendung in der Totalitätsform der Erscheinung im Sinnlichen hervortretend heißt Schönheit. Der Philosoph findet in der Construktion die Wahrheit, der Künstler in der zur Einheit gebrachten Vielheit die Schönheit. Schon im Kreise z. B. ist Schönheit, denn hier ist die mögliche Vielheit der Richtungen zur vollendeten Einheit gebracht. Die Kunstwerke, die keine Idee zum Inhalt haben, können keine Kunstwerke sein, und die es nicht zur Harmonie bringen, ebenfalls nicht. Das Letztere ist ein Fehler von Göthe. Ausgenommen in seinen lyrischen Gedichten bringt er es nirgends zu einem Ganzen. Das Gebäude, das schön aufgeführt war, hat einen erbärmlichen Dachstuhl; oder es sind Stückwerke, bestehend aus mehreren poetischen Partien.

Wesen und Form sind in allen Kunstwerken. Ihr abwechselndes Uebergewicht giebt den Gegensatz. Die Idee muß in dem Kunstwerke erscheinen als dessen Seele, die in lebendiger Entwicklung ihre Gegensätze auseinanderlegt. Der allgemeine Gegensatz der Kunst besteht also in dem Verhältnisse der Idee zu ihrer Verleiblichung, was Lebendigkeit heißen mag. Je nachdem die Idee oder deren Verleiblichung vorherrscht, heißt der Gegensatz Idealismus und Realismus. Hierin differiren die Kunstwerke und auch die Künste unter sich. Während bei Göthe in seinen lyrischen Werken die Verleiblichung ganz sinnlich ist, ist sie bei Schiller sehr unvollständig. Es sind bei ihm nur Bilder, die mit dem Gedanken verglichen werden. Höchste, oft bis ins Gemeine herabsteigende Versinnlichung ist bei Göthe, die mindere, halb abstrakte Versinnlichung bei

dem schillernden Schiller. Wenn Göthe anfängt, auf das Gebiet der Wissenschaft überzutreten, wird er ganz lächerlich, wie z. B. im Briefwechsel die Versuche zu Schematen, während Schiller noch halb in der Wissenschaft steckt. Während die Wissenschaft ihre Aufgabe, jede Vorstellung auf die Idee zu bringen, dadurch löst, daß sie stufenweise von der Vorstellung zur Wahrnehmung, von da durch Exposition zum Begriff und endlich zur Idee kommt, so hat die Kunst die umgekehrte Aufgabe, die Idee auf die Vorstellung zu bringen, aber so, daß die Idee darin nicht untergeht, sondern durch die Vorstellung durchscheint. Die Vorstellung ist rein einzeln und sinnlich und Beides, das Allgemeine rein einzeln und das Unsichtbare sinnlich zu machen, ist die Aufgabe der Kunst. Dieß ist in dem Grade erreicht, als durch das Einzelne und Sinnliche die universelle Bedeutung noch durchscheint. So entsteht in der Kunst das Bild, die Vorstellungsform, in welcher die Idee erscheinen soll, z. B. für die Tiefe des Forschers das Bild des Tauchers, für das Oberflächliche das Herumfahren in einem Kahne auf der Oberfläche. Wie nun die Aufgabe der Ideendarstellung bei der Kunst eine von der Wissenschaft verschiedene ist, so ist auch der Weg, sie zu lösen, anders. Die Kunst geht nicht stufenweise von der Idee herab zum Begriffe, der Wahrnehmung und endlich der Vorstellung, wie die Wissenschaft hinaufgieng; sondern auf dem Wege der Kunst muß die Idee mit einem Schlage zur Vorstellung kommen, aber der Begriff als Bestimmtheit und die Wahrnehmung als Vielheit der Erscheinung müssen in der Vorstellung kennbar hervortreten. Wenn schon die Kunst die Idee mit einem Schritte auf die Vorstellung bringt, so dürfen die Mittelstufen des Begriffs und der Wahrnehmung doch nicht übergangen werden, denn sie liegen eben so gut in der Natur der Sache. Also Kunst und Wissenschaft gehen den umgekehrten Weg und beide gehen ihren Weg auf verschiedene Weise.

Durch den Gegensatz der Idee und ihrer Verleiblichung

in der Kunst unterscheiden sich Individuen, Nationen, Zeitalter und auch die Künste unter sich. Z. B. die Bildhauerei enthält den höchsten Realismus, die Poesie den höchsten Idealismus. Vergleicht man die Homerische Poesie, besonders die Ilias, mit Klopstocks Messias, so findet man in ersterer die höchste Verleiblichung der Idee, soweit daß im Einzelnen sogar die Frage ist, ob hier noch eine Idee liege. Würde Homer als sein eigener Vertheidiger auftreten, so würde er sagen: ihr habt an eurem Leibe auch Theile, wo die Seele fast untergegangen ist, wie in den Fußzehen oder gar deren Nägeln. Es ist nicht alles Kopf und Schädel. Das ganze Gedicht hat aber den Boden des Menschenlebens, aus abhängigem Menschenwirken und Götterwirken zusammengesetzt. Hier ist die Idee nie ohne sinnliche Bekleidung, selbst das leitende Götterwirken ist im Sinnlichen. Nur die Schicksalsidee ist hie und da, aber auch nicht ganz, nackt, denn Jupiter hält die Wage in der Hand. In Klopstocks Messias dagegen ist christlich religiöser Idealismus und noch dazu aus protestantischer Ansicht. Hier hat die Idee nur einen sehr dünnen Leib, z. B. der Weltversöhner. Für diese Ideen wollen die Leiber nicht mehr zureichen und passen, daher die halbe Verleiblichung der Idee. v. Sonnenberg wollte in seiner Gemüthskrankheit diesen Idealismus noch weiter treiben und brachte ein Gedicht zu Stande, das die Messiade noch überbieten sollte: Donna Doa, das Weltgericht. Indem der Dichter Welten zusammenschmettern wollte, erlag er beim Minus der Verleiblichung, wobei die Idee fast nackt erschien. Beispiele für das Maximum der Versinnlichung — des Realismus — sind in der holländischen und flamändischen Malerschule das allerniedrigste Volksleben. Der Idealismus in der Malerei findet sich bei Raphael, in der florentinischen und römischen Malerschule, wo die Idee durch das Bild wie durch einen ätherischen Leib, einen dünnen Schleier, sieht. Dieser Gegensatz geht durch die ganze Kunst, im Ganzen haben aber die Alten mehr Realismus als die

Modernen. Mit dem Christenthum ist die Kunst idealistischer geworden. Darauf hat auch die Kritik und Geschichte der Kunst Rücksicht zu nehmen.

Die Vermittlung des Gegensatzes fragt, wie die Idee, die Seele zu einem Leib und der Leib zu einer Seele (seelenvolles Bild) komme. Was Leib und Seele vermittelt, ist die künstlerische Darstellung. Sie kann das organische Gesetz, das in der Idee liegt, nimmer aufheben, weil sonst alles Bestehen aufgehoben würde, aber es muß dem Leibe so vermählt werden, daß es nicht rein hervortritt, sondern nur durchscheine dadurch, daß bei aller Schönheit die Construktion als Symmetrie der Theile zu Grunde liegt. So läuft die Symmetrie eines Gebäudes auf die Construktion des Raumes — oben, unten, rechts, links — zurück. Durch die künstlerische Darstellung ist das Gesetz in die Dinge verhüllt als Symmetrie. Im Drama muß zwischen dem Steigen, dem Culminationspunkt, und dem Fallen eine Symmetrie durchgeführt sein, wie im Leben zwischen den Lebensaltern durch genaue Beobachtung des Lebensgesetzes. Im Sylbenmaaß und in der Melodie muß die Symmetrie die extremen und Mittelglieder als correspondirende Theile einander gegenüber und gleichstellen, wie in einem Gebäude der rechte und linke Flügel correspondiren. Die künstlerische Darstellung also vermittelt die Idee mit der Verleiblichung durch die Symmetrie und man stoßt auf Construktionsverhältnisse, wenn man der Symmetrie nachgeht. Das Gesetz des Leibes ist objektiv. Es wachsen aus einem wirklichen Leibe die Glieder nach dem physiologischen Gesetze. Die Krystallformen auf chemischem Boden haben ihr Gesetz der Verwandtschaft. In den wirklichen Leibern regiert das objektive Gesetz. Dieß führt wieder auf Wissenschaft und man könnte an der Venus des Praxiteles Physiologie zu studiren versucht werden. Allein die Kunst hat nur den Schein und nicht das objektive Gesetz. Dagegen kann man hier ein subjektives Gesetz suchen, welches in der Art des Auffassens besteht. Den Künstler kümmert nur, was in die Auffassung tritt. Sie mag das objektive Gesetz z. B. der

Physiologie berühren, aber es gilt hier nicht die Durchführung des objektiven Gesetzes, sondern das Gesetz des Auffassens, des Scheins. Dem Künstler kommt es nicht darauf an, wie die Muskeln liegen, sondern wie sie erscheinen. Ihm gilt nicht die Muskulatur, sondern das subjektive Gesetz des Auffassens. Dieß ist überall von den Auffassenden abhängig, wie eben die Gestalt in's Auge fallen kann. Dieses subjektive Gesetz muß an die Stelle des objektiven treten.

Die Vermittlung der Idee und ihres Leibes geschieht also 1) durch das Weltgesetz als Symmetrie, ohne sich als Construktion zu entblößen. Man soll keinem Kunstwerk die Rippen zu zählen vermögen. 2) soll das objektive Gesetz als subjektives Gesetz des Auffassens und Scheines durchblicken. Dieses Gesetz gilt auch in der Verbindung von Kunstwerken als subjektives Gesetz der Verbindung oder des Spiels. Melodien läßt man aufeinander folgen, wie sie das Gemüth ansprechen. Paganini war das Gegentheil davon. Er hat seine Bewunderer der Worte entsetzt und statt der Uebergänge absolute Zerissenheit gestellt.

Die aus der Idee hervorgegangenen Gegensätze müssen von der Darstellung so behandelt werden, daß sie a) leichte Uebergänge behalten, b) sich in Einheit auflösen. Die Kunst läßt also diese Gegensätze spielend auf- und untergehen. Die Darstellung in ihrer objektiven Gränze wird Handwerk. Vermittelt wird der Gegensatz durch das Spiel, das durch alle Künste geht, am sichtbarsten aber in der Musik ist. Der Uebergang von Consonanzen und Dissonanzen, Höhe und Tiefe, wird durch das Spiel ausgedrückt. So muß z. B. bei einer Herkulesstatue die Kraft, die sich in Muskeln ausdrückt (das Reale) mit der Götternatur (dem Idealen) vermittelt werden.

Wie können die Ideen in die Kunst eintreten? ist die Frage der **Endlichkeit**. Die Kunst theilt ihre Endlichkeit mit dem Menschengeiste, aus welchem sie hervorgeht, hat aber ihre eigene Endlichkeit darin, daß sie ihre Aufgabe nicht in Einem großen Werke löst, wie die Wissenschaft, sondern gebrochen in

tausend einzelne Kunstwerke und Kunstcyklen der Zeiten, Völker und Künstler. Das Wesen der Wissenschaft ist, die Welt mit Einem Blicke zu über- und zu durchschauen, nicht in eine Vielheit der Wissenschaften auseinander zu gehen. Die Wissenschaft realisirt sich in einer einzigen Form der Weltanschauung, den Urbegriffen und Kategorientafeln, auf alle Seiten der Erkenntniß angewendet. Nicht also die Kunst. Bei ihr ist es gerade umgekehrt. Ihr Ziel ist nicht Ein Kunstwerk, in welchem das ganze Universum daläge, sondern das Ganze in unendlich viele Theilvorstellungen aufzulösen. Sie strebt nach einer gebrochenen Weltanschauung, sie hält der Welt einen vielfach geschliffenen Brillant vor, damit sie sich in vielfachen Farben breche. Das Weltbild in vielen Façetten ihres eigenen Diamants und in vielfachen Farben zu spiegeln ist die Aufgabe der Kunst. Sie löst also ihre Aufgabe durch unendlich viele Produktionen, durch die Vielheit, die Wissenschaft löst die ihre durch Ein großes System.

Zu dieser Vielheit gehörig erscheinen die Völker mit ihrer verschiedenen Nationalanlage und geben ihnen eigene Kunstformen — daher Nationalkunstformen. Wie mit den Völkern, so sind die Kunstformen mit den Zeitaltern verschieden. Die Verschiedenheit der Völker und Zeiten spricht sich aus in einem Kunstcyklus. Ebenso spricht sie sich aus in eigenen Künstlern. Auch hier ist die Aufgabe der Kunst gebrochen, und ebenso gebrochen ist sie in den Perioden eines einzigen Künstlers.

Die Endlichkeit der Kunst liegt also in der Vielheit der Kunstprodukte, deren jedes eine Seite der Weltanschauung, eine Idee, darstellt. Dadurch sind Kunstcyklen, zu einem Ganzen geschlossene Vielheiten, entstanden. Um ein Beispiel von einer Nation anzuführen, so hat der griechische Kunstcyklus seinen Anfang im Orient und in Aegypten, sein Hochpunkt ist da, wo sich die Kunst am weitesten vom Orient entfernt hat, sein Ende beim Verluste der Selbständigkeit wieder im Orient. Ein Beispiel von einem Kunstcyklus des Zeitalters ist der mittelalterliche Kunstcyklus, der aus den mittelalterlichen

Kunstprodukten besteht. Wie bei Völkern und Zeitaltern so bildet sich bei Künstlern selbst ein Kunstcyklus, die mit ihren Werken die Gesetzmäßigkeit der Perioden des Menschenlebens durchlaufen. Ein Beispiel ist der Göthe'sche Kunstcyklus. Deßwegen ist interessant bei jedem einzelnen Kunstwerk die Jahreszahl zu schreiben, daß man beurtheilen könne, in welchen einzelnen Theil seines Kunstcyklus jedes einzelne Werk gehöre. Dieß herauszubringen ist das Bemühen der Kenner und Kritiker. Die Idee eines Kunstcyklus ist völlig die eines Kreises. Die Kunstwerke gehen alle von einem Mittelpunkt aus — bei Göthe von seiner Individualität, im Mittelalter vom Charakter der Zeit, bei den Griechen von dem griechischen Nationalcharakter —, liegen um diesen Mittelpunkt herum und beziehen sich auf ihn. Diese Cyklen haben auch ihre vier Pole wie die Kreise, nämlich Anfang, Entwicklung, Höhe und Herabsinken. So kann z. B. bei Göthe sein erster Faust die Höhe bezeichnen, sein zweiter das Herabsinken. Jedes Kunstwerk muß man aus seinem Kunstcyklus beurtheilen, und umgekehrt wird der Kunstcyklus durch jedes einzelne Kunstwerk verständlicher. Dieß wird häufig nicht beachtet und so findet selten ein Kunstcyklus richtige Beurtheiler. Neben den theoretischen Kenntnissen gehört auch ein durch vielfache Anschauung geübter Blick zu einem Kunstkenner.

Nach ihrer **Quantität** ist die Kunst des Geistes darstellende Hälfte. Die Quantität der Kunstwerke kann durch ½ ausgedrückt werden, wo 1 der Geist selber, 2 seine Halbheit in Wissenschaft und Kunst ist. Die Kunst allein kann nie den Geist ganz ausfüllen, sie nimmt nur die eine Hälfte desselben ein. Fragt man also: was ist der Kunst bestimmte Größe, bestimmter Umfang? so ist die Antwort, man kann der Kunst eine sehr bestimmte Gränze abstecken, indem die Kunst, insofern sie überall die Objektivirung zur Aufgabe hat, die eine Hälfte der Intelligenz ausmacht. Die andere Hälfte ist: die Idee zu construiren. Die Ideen objektiv und subjektiv zu machen, ist das Geschäft der ganzen Intelligenz. Für die Idee bestehen

zwei Radien, jedoch mit dem Unterschied von den Radien des Kreises, daß dort in der Intelligenz die Radien getrennt sind durch Kunst oder Wissenschaft. Wenn der Geist die Kunst und Construktion ganz in seiner Gewalt hat, bleibt doch die Trennung, denn in dem Augenblick, in dem ich construire, kann ich nicht zugleich ein Gedicht machen. Der Geist muß abwechselnd von einem zum andern übergehen und so bleibt der Geist ein **Janus bifrons**. Sein eines — altes — Gesicht mit dem Philosophenbarte ist die Wissenschaft, das andere — junge — Apollogesicht, das idealisch blühende Leben, die Kunst. Jede Idee kann zur Hälfte künstlerisch, zur Hälfte construktiv aufgefaßt werden. So weit die Ideen nicht mehr objektiv sind, gehen sie in die Wissenschaft über. Die Kunst ist also die halbe Intelligenz und die halbe Idee. Wenn die Quantität der Kunst die Hälfte der Intelligenz ist, so ist, wie überall bei Hälften, da sie außer einander sind, das Hälftesetzen ein äußeres. Dieses zu einem innern gemacht ist die

Qualität. Für die Kunst besteht sie darin, daß ihr Wesen äußerlich, eine Veräußerung, Verobjectivirung, dagegen das Wesen der Wissenschaft eine Verinnerung, Innerlichmachung, Subjektivirung ist. Ihre Qualität hat die Kunst im Gegensatz mit der Wissenschaft. Wenn bei der Wissenschaft Alles vergeistigt wird, so wird in der Kunst alles verleiblicht. Die K u n s t i s t ä u ß e r l i c h, die Wissenschaft innerlich.

Die **Realität** der Kunst liegt darin, daß sie als die eine Hälfte des Geistes sich mit der andern Hälfte, der Wissenschaft, zur Totalität des Geistes ergänzt. Der Mensch soll darnach streben, durch Kunst und Wissenschaft zur Totalität des Geistes zu gelangen. Wie bei den disjunktiven Urtheilen das getrennt ist, was bei den conjunktiven Urtheilen verbunden erscheint, so stellt Wissenschaft und Kunst getrennt dar, was die Intelligenz vereinigt enthält. Die Intelligenz enthält in ihrem ganzen Umfange ebensowohl das Innere als das Aeußere. Die Kunst hat nun ihre Realität in der Ergänzung der noch einseitigen philosophischen Intelligenz. Anderntheils wird das allgemeine

Bedürfniß aller Natur, welche die dritte und vierte Kategorientafel erreicht hat, nach dem Objektiven durch die Kunst zum Theil mit befriedigt. Als Musik kann man z. B. die Gefühle von außen aus dem Instrument zu sich sprechen lassen. Die Triebe sind Ergänzungsverhältnisse und namentlich muß das Subjekt sich mit dem Objekt ergänzen. Die Realität der Kunst besteht nun zum Theil darin, daß sie diesen Ergänzungstrieb des Subjekts mit dem Objekt befriedigt. Wer kein Künstler ist, kann sich nicht objektiv aussprechen und nicht dadurch seine Subjektivität mit Objektivität ergänzen. Die Natur ist das Ganze der Objektivität. Sie kommt uns häufig nicht so entgegen, wie wir es wünschen; sie giebt uns oft statt Schönheiten Häßlichkeiten, wo wir vollkommene Organisation suchen, Krüppel, wo ergötzende Gegenden, — öde Steppen, und läßt das Subjektive oft unbefriedigt. Hier kann die Kunst ergänzend eintreten, indem sie die fehlenden schönen Gegenden durch Gemälde darstellt u. s. w. Der Trieb nach dem Objektiven wird durch die Kunst auch so befriedigt, indem sie oft die Lücken der Wirklichkeit auszufüllen im Stande ist. Nur muß dieß nicht geschehen wie in Schillers „Idealen," welche die wirkliche Verzweiflung an der Wirklichkeit unpoetisch ausdrücken. Die Realität der Kunst besteht also darin, daß sie 1) die Intelligenz ergänzt und 2) den Trieb nach dem Objektiven befriedigt, indem sie a) das Innere objektivirt, b) die Lücken der Objektivität der Natur ausfüllt.

Den Gegensatz der Kunst fanden wir als Idealismus und Realismus. Der **absolute Gegensatz** für die Kunst überhaupt, abgesehen von Malerei ꝛc., liegt nun in dem, was einfache Schönheit und was ideale Schönheit genannt werden muß. In den einfachen Schönheiten, z. B. einzelner Farben wie rosenroth u. s. w., liegt eine Totalitätsform mit möglichst weniger Entwicklung. Dieß ist der eine Pol der Kunstwerke. Der entgegengesetzte ist die ideale Schönheit, wo in der vollendeten Form die Idee ihre volle Entfaltung erhalten hat; es ist die Idee in ihrer völlig erschöpften Form, die Idee durch

die Form völlig befriedigt. Hier ist ein Gegensatz von Möglichem und Nothwendigem. In der Nothwendigkeit ist alle Möglichkeit erschöpft und zugleich sind die einzelnen Theile durch das geistige Band der Idee aufs Innigste verbunden. Z. B. in der Peterskirche ist die einfache Schönheit der Kapelle zur vollständigen Wirklichkeit entwickelt auf eine nicht nur zufällige, sondern nothwendige Art, denn die einzelnen Theile sind nicht entbehrlich, sondern so in einander verwebt, daß, würde ein Theil weggenommen, die übrigen, z. B. Säulenordnungen, Hallen rc., aufhören würden, ein Ganzes zu sein; ebensowenig könnte mehr hinzugefügt werden, denn es wäre nur ein nichts bedeutender leerer Ueberfluß. Die ideale Schönheit ist, wo die Möglichkeit zur vollen Wirklichkeit erschöpft ist und die einzelnen Theile durch die Idee nothwendig verbunden sind. Die Idee macht hier, indem sie jeden Theil für nothwendig erklärt, für alle ein geistiges Band. Als ein solches ist sie Kreis, als dem Ganzen zu Grunde liegend ist sie Punkt. Punkt und Kreis für alle Kunstgebilde ist die Idee. Setzt man z. B. in Mozarts Musik zu Don Juan Alles erschöpft, was musikalisch darin gelegen hat, so müssen die einzelnen Theile durch die Idee selbst als nothwendig erscheinen, die Idee ist für sie Grundlage, Grundform und geistiges Band. Die Statue ist ebenfalls der idealen Schönheit fähig. Wenn bei ihr die Idee durch das kleinste Detail durchgeführt und nichts vernachläßigt ist, was zum Ausdruck nothwendig ist, wie z. B. sogar der Lockenfall bei dem Gewährung winkenden Jupiter des Homer und Phidias nimmer zufällig und willkührlich ist, so ist die Schönheit des Kunstwerks eine ideale. Nimmt man von der idealen Schönheit Alles das weg, was die Entwicklung ausdrückt, so hat man die einfache Schönheit. Jede einfache reine Farbe ist, obgleich oft nicht angenehm, schön. Die Schönheit liegt nicht in ihrer Beziehung auf das Gemüth oder die Sinnlichkeit, sondern darin, daß eine ganze Welt von Formen unentfaltet darin liegt; also liegt sie auch in jedem Tone einer rein gestimmten Saite. Die Welt von Radien, die in einem

Kreise möglich ist, wird in jedem Kreise geahnet und er ist daher schön. In den eckigen Figuren aber liegt eine Beschränktheit und sie sind nicht schön. Wenn die einfache Schönheit in reinen Farben ausgedrückt ist, so können solche Gemälde etwas eigenthümlich Anziehendes durch den eigenthümlichen Ton der Farben haben, daß sie von dieser Seite die größten Kunstwerke hinter sich lassen. Es ist dieß der Reiz der einfachen Farben auf Porzellan, Blech u. dgl. in Vergleich gegen die Oelfarben auf Leinwand. Dieß hat eine Malerschule (die venetianische unter Tizian) verleitet, nach diesem Farbenreize zu streben.

Der absolute Gegensatz ist nun also die einfache Schönheit, wo die Vielheit als Möglichkeit unentfaltet, und die ideale Schönheit, wo die mögliche Vielheit idealisch entfaltet und durch die Idee als gemeinschaftliches Band nothwendig vereinigt ist. Die Nothwendigkeit der Theile, die auf dem Gebiet der Wissenschaft Wahrheit ist, ist auf dem Gebiete der Kunst Schönheit. Einfache Schönheit ist sogar da, wo das einfache Getaste gediegene Körperlichkeit, Metall, trifft. Die Pole des absoluten Gegensatzes verhalten sich wie Wesen und Form. Die einfache Schönheit hat nur das Reale, denn in einer einfachen Farbe z. B. liegt nichts Ideelles. Das Schöne bei der einfachen Schönheit ist die unendliche Möglichkeit der Entwicklung, die in dem Einfachen liegt. Eine einfache Schönheit findet sich z. B. auch in den A. Dürer'schen Gesichtern, in denen eine ungeheure Möglichkeit der Ausführung liegt. Wären die Gesichter Dürers mit demselben tiefen Ausdruck, der in ihnen liegt, vollkommen ausgeführt worden, so würden sie idealisch schön geworden sein. Die einfache Schönheit wird auch in Skizzen, die idealische in der Ausführung gefunden.

Relativer Gegensatz verhält sich wie Abend und Morgen zwischen Mittag und Mitternacht. Wenn die zwei Pole des absoluten Gegensatzes auf dem Verhältniß von Inhalt und Form beruhen, so fallen Abend und Morgen mit ihren mittlern Beleuchtungsverhältnissen als relativer Gegensatz zwischen sie

hinein und haben den Charakter des aufgehenden und erlöschenden Lichtes und Gemüthes. In der Mitternacht liegen sie unentfaltet möglich, im Mittag sind alle Beleuchtungsverhältnisse so intensiv, daß er das Auffassen unmöglich macht. Dagegen die mittlern Pole sprechen an, sie sind in der Kunst das Naive und das Erhabene. Jede Idee verlangt in der Kunst eine Darstellung nach der Form, welche in der Idee selbst ausgesprochen ist, z. B. Säulen als Massenverhältnisse wie die ganze Baukunst dürfen nicht Stecken sein, die Malerei verlangt Farben, also sollen auch hier die Farben- und Lichtverhältnisse ausgedrückt sein. Die Kunst verlangt eine objektive Behandlung, nämlich eine solche, wie sie die Idee der Kunst ihrer Natur nach von dem Künstler erfahren will. Eine Behandlung, die in der Sache liegt, ohne menschliches Zuthun, heißt hier objektiv, was durch menschliches Hinzuthun entsteht, heißt subjektiv, und der relative Gegensatz beruht auf dem Objektiven und Subjektiven, wie der absolute auf dem Idealen und Realen. Das Naive und das Erhabene als mittlere Gegensätze fallen in dasjenige Gebiet der Kunst, in welchem die menschliche Subjektivität die reine Objektivität der Darstellung durchbricht, entweder, daß, wie im Naiven, das Gemüth mit leisen Andeutungen von sich die reine Behandlung der Sache stört, oder daß, wie im Erhabenen, die unendliche Expansion der Phantasie die Gränzen der Totalitätsform über alle Gränzen hinaustreibt Die Behandlung der Ausführung einer Idee heißt ihr Styl. Jede Idee schreibt durch die Natur der Sache dem ausführenden Künstler ihren Styl vor, z. B. im Kirchengesang soll sich die religiöse Gemüthswelt der Andächtigen in Tonwellen aussprechen. Der Kirchengesang hat daher seinen eigenen Styl, der entfernt sein muß vom Kriegsschritte, vom Gassenliede, vom springenden Tanz u. s. w. Dieser Styl kann verdorben werden durch die Individualität des Künstlers, der nicht im Stand ist, ihn rein durchzuführen, z. B. ein in der Natur des Gegenstandes liegender ernster Styl leidet von der Leichtigkeit, ein leichter Styl von der

Melancholie des Künstlers. Des Künstlers Subjektivität kann also in die reine Behandlung der Objektivität störend eingreifen. So kann z. B. ein Künstler durch die Beschaffenheit seiner Augen die reine Anschauung und Darstellung der Beleuchtung einer Waldgegend verderben. Auch in kleinen Verhältnissen der Umrisse kann dieß stattfinden. Diese Subjektivität in der Kunst heißt Manier und ist aus der Individualität des Künstlers abzuleiten. So sind manches Malers Augen für violettes Colorit, zum Fernsehen u. s. w. gemacht, manche sind in einzelne Farben, in Perspective ꝛc. verliebt, und dieß verräth sich Alles in ihren Gemälden. Die Manier verdirbt den Styl. Bei Dichtern können es Eigenheiten des Periodenbaues sein, z. B. Göthe hat in seinen nicht metrischen Gedichten eine Manier, ein paar Adjektive auf einander und dann ein letztes mit „ja sogar" folgen zu lassen. Eine solche Manier gehört zur Individualität des Künstlers.

Wendet man den Blick davon ab und setzt überhaupt die Subjektivität der Menschennatur, setzt man ferner, daß sie sich hinter der Behandlung der Sache hervordrängt, so daß statt der Eigenheit des Künstlers die Subjektivität der ganzen Menschennatur hervortritt, so ist dieß das Naive. Diesen Begriff hat man gewöhnlich einseitig genommen als Hervortreten der Menschennatur über das Conventionelle, das zur objektiven Form geworden, wenn z. B. die subjektive Beurtheilung des Alters von Frauenzimmern über die Höflichkeitsregel hervortritt. Das Naive ist namentlich gerne in die der Menschennatur nähere weibliche Natur verlegt, denn der Mann muß sich zuerst zerreißen und sich dann erst wieder sammeln, das Weib darf die Natur nur nicht verlieren. Hat über die conventionellen Verhältnisse und ihre objektiven Regeln das Gemüth gesiegt, so nennt man es naiv. Das Naive ist überall das Hervortreten des Subjektiven hinter dem Style. Es geht durch die ganze Kunst. Es ist kaum möglich, ein gemüthlicher Componist zu sein, ohne in das Naive zu fallen, z. B. in Haydn's Oratorium „Die sieben Worte" ist eine musikalische Reflexion über

den Eindruck des Gegenstandes, der vorher seinem Style gemäß ausgedrückt worden. Der Gegenstand ist gegeben in der Behandlung, die er vorschreibt und darüber folgt eine musikalische Reflexion. Der Künstler guckt hinter dem Bilde hervor und deutet mit dem Finger das Bild. Da kann man zu ihm sagen: manum de tabula! Das Mittelalter, das durchaus christlich-religiös und tief-fromm war, baute sich Kirchen im gothischen Styl. In diesen sind an den Knäufen der Säulen wirkliche Possen, Zwerge und Fratzen, Obscönitäten, die an den Sacramenten getrieben werden. Der Grund davon ist: das fröhliche Gemüth wollte sich zeigen; im Ganzen durfte es nicht hervortreten und da mußte es seine Fröhlichkeit als Naivetät mittelalterlicher Kunst äußern. Als Beispiel aus der Malerei denke man sich die Darstellung einer ernsten historischen Szene; in einem Winkel des Bildes steht ein müßiger Zuschauer, der auf seinem Gesichte seine, die ernste Szene nicht begreifenden, Gedanken in lächerlichen Grimmassen zeigt. Hier tritt wieder die Subjektivität hinter der Objektivität hervor. Ein Dichter erzählt einen Gegenstand episch, kommt aber am Ende mit seinen eigenen Reflexionen. Dieß lehrt auch die Travestie verstehen, welche die höchste Naivetät ist, indem sie die objektive Behandlung (Styl) beständig durch subjektive unterbricht. Z. B. die Virgilische Aeneis hat sich eine mythisch-welthistorische Aufgabe gesetzt, darzustellen, wie die trojanischen Flüchtlinge die Weltherrscherin Rom gründen. Diese Aeneis ist aber von Blumauer auf gemein possenreißerische Art behandelt. Der Fehler des Gemeinen, Schmutzigen liegt aber nicht im Wesen der Travestie, sondern immer beruht sie in der Naivetät. Die Subjektivität, die lacht, guckt hinter dem Gegenstand, der ein ernstes feierliches Gesicht macht, hervor. Wir haben noch keine ächte Travestirungen als durchgeführte Naivetät. Ihr ähnlich ist die Parodie, wo man sich nicht nur an die Sache hält, sondern sogar an die Worte, indem man ihnen, dem Styl, einen entgegengesetzten Sinn unterschiebt.

Das Erhabene liegt in der objektiven Darstellung, welche

in ihrer Expansion die Gränzen des subjektiven Auffassens sprengt, z. B. im Baue eines Tempels liegt Erhabenes, wenn die Regel überall gehalten, aber das Maaß des Auffassens überschritten ist, so daß das Subjekt im Objekt erliegt. Daher findet sich das Erhabene nur in den Raumgränzen, welche das subjektive Auffassen erschweren. Bei einem Dichter, besonders bei Schiller, liegt das Erhabene in einer Größe der Darstellung, die über die Gränze der Auffassung hinausgeht z. B.

„seid umschlungen Millionen!"

in der Musik, wenn sie in Höhen und Tiefen das Auffassungsvermögen steigert und übersteigt. Das Erhabene hat einen vom Naiven ganz verschiedenen Charakter, es ist angreifend und ergreifend. Es dehnt die Schranken der Darstellung so weit als möglich aus und erhebt das Gemüth des Beschauenden noch über diese endlichen Schranken hinaus ins Unendliche.

Das Naive und das Erhabene als mittlere Gegensätze fallen in das Gebiet der Kunst, in welchem die menschliche Subjektivität die reine Objektivität der Darstellung durchbricht, entweder daß, wie im Naiven, das Gemüth mit leisen Andeutungen von sich die reine Behandlung der Sache stört, oder daß, wie im Erhabenen, die unendliche Expansion der Phantasie die Gränzen der Totalitätsform über alle Gränzen hinaustreibt.

Die dem Spiele des Künstlers übertragene **Vermittlung** wird zwischen das einfach Schöne, in welchen das Wesen liegt, und das idealisch Schöne, in welchem die Form durchgeführt ist, ein Mittleres stellen, das Liebliche, welches mäßigen Inhalt durch mäßige Entwicklung befriedigt. Z. B. das Vergißmeinnicht hat ein liebliches Blau und eine kleine Form. Es ist nicht einfach genug, aber auch in der Form nicht so durchgearbeitet wie eine hundertblätterige Rose, um zur idealen Schönheit zu gehören, und spricht so das Gemüth lieblich an. Ist dieß die Vermittlung des **absoluten** Gegensatzes, so finden die **relativen** Pole der Kunst eine **Vermittlung**, welche dem Gemüthe und der Phantasie ihre Ansprüche an das Objektive einräumt, ohne dieses dadurch stören zu lassen, das Interes-

sante. Das Naive zieht das Gemüth in sein Interesse, das Erhabene kündigt ihm den Krieg an, das Interessante zieht das Gemüth in allerlei Arten des Auffassens selbstthätig hinein. Es ist verwandt mit interessirt, da es den auffassenden von irgend einer Seite in Mitthätigkeit setzt, z. B. ein farbenreiches Gemälde, der Begebenheitswechsel in einem Roman.

Der **quantitative Gegensatz** liegt in dem durch die Idee selbst bestimmten Maaße der Ausführung. Bei Ausführung eines Tempels hat die Idee eine gewisse Größe vorgezeichnet. Beim Uebergewicht der Bildung in's Ganze wird das Große erzeugt, geht aber das Uebergewicht der Bildung in's Einzelne, so entsteht das Niedliche, wobei die Größe bis auf eine Kleinheitsform zusammengezogen wird, in welcher gerade noch das Auffassen möglich ist. Bei dem Großen hat die Darstellung so weite, bei dem Kleinen so enge Gränzen als möglich. Die plastische Kunst in Elfenbein z. B. hat eine Kleinheit, die gerade noch das Auffassen möglich macht, und ist dabei interessant zu sehen, wie in einem so geringen Umfang von Stoff so reicher Umfang von Form sich entwickeln läßt. Das Große und das Niedliche werden **vermittelt** durch das Gewöhnliche, z. B. die Behandlung der Menschenform in wirklicher Größe. Diesen Gegensatz und seine Vermittlung hat das sinnvolle Griechenvolk herrlich zu beobachten gewußt. Seine plastischen Götter sind größer als die Menschen, sie sind von der beschränkenden Wirklichkeit entbunden und erscheinen in's Große, abgesehen von dem Fußgestell, denn dieß hat eine andere Bedeutung. Der Orient hat dieß ins Gigantische übertrieben, z. B. die Memnonssäule bei Luxor in Aegypten. Im tragischen Drama schnallt der Grieche den Kothurn an, in der Komödie dagegen ist er bei der gewöhnlichen Gestalt geblieben. Warum dieses? Weil die Komödie ihren Gegenstand aus der Wirklichkeit nimmt; hier steht der Gegenstand dem Betrachtenden gleich und der eine sagt zum andern: Herr Bruder. In der griechischen Tragödie ist der Gegenstand noch aus der Mythen- und Sagenwelt.

Der **qualitative Gegensatz** besteht in der Zerstörung der

Ganzheit durch das Hervortreten des Einzelnen oder in der Zurückdrängung desselben unter das Ganze. Jenes giebt das Häßliche, dieses das Schöne und beide werden vermittelt durch das Regelmäßige. Das Häßliche ist die Empörung des materiellen Theils im Kunstwerk gegen die das Ganze beherrschen sollende Form. Im Häßlichen ist also überall das Reale überwiegend, das sogar ins Materielle übergeht. Das Schöne dagegen ist der Sieg der Form über die Masse und fällt auf die ideelle Seite. Das Häßliche ist überall einseitig und nur im Einzelnen möglich. Häßlich wird z. B. ein Menschengesicht durch die Entstellung eines Theiles desselben, z. B. durch eine allzulange oder zu kurze Nase. Sollte das Gesicht im Ganzen häßlich werden, so würde seine ganze Gestalt verloren gehen. Ebenso ist es häßlich, wenn Göthe in seinem ältern Faust z. B. bei der Hexenfahrt auf den Blocksberg in's Schmutzige fällt und das niedrig Sinnliche über die Idee herrschen läßt, („wenn dir vor Schmutz und — dem nicht graut" das Häßlichste, was je Poesie aussprach), oder wenn ein Maler einem Ecce homo eine Leichenfarbe mit Schwielen giebt. Das Häßliche ist also das zu starke oder zu geringe partielle Heraustreten des Materials über die Form, und besteht in einer Empörung gegen die Schönheitsform, wie die Insurrektion eine Empörung gegen die Staatsform, die Krankheit eine Empörung gegen die Gesundheitsform ist. Das Schöne ist das Gesetz, das Häßliche die Ausnahme, wie beim Menschen die Gesundheit Gesetz, die Krankheit Ausnahme ist. Daher nimmt man das Schöne in einem Kunstwerk als etwas, was sich von selbst versteht, an und von dem Häßlichen spricht man, und wenn ein Künstler sich rühmte, daß er nicht ins Häßliche gefallen sei, so würde man ihm sagen, daß sich das von selbst verstehe. Schönheit ist allgemeiner vollendeter Charakter aller Kunstwerke, wo aber das Schöne aufgelöst ist, wo man seine harmonischen Verhältnisse stört, findet man das Häßliche, die einseitig hervortretende Karrikatur. So hat sogar die ernste

Geometrie in ihren Elementen das unregelmäßige Viereck, Trapezium, als Karrikatur. Karrikatur ist eine Seite des Häßlichen, wo es die Harmonie der Verhältnisse stört durch etwas einseitig hervortretendes. Alles läßt sich zur Karrikatur machen, was Symmetrie hat. Was die Harmonie auf dem Rechtsgebiete stört, heißt Verbrechen, was die Harmonie auf dem Gebiete der Moral stört, Sünde, was die auf dem Kunstgebiete, Häßlichkeit — ein herrliches egoistisches Kleeblatt — überall die durch das Einzelne gestörte Harmonie des Ganzen. Das Schöne hat aber auch noch als Totalitätsform auf der vierten Stufe ihren Charakter und das Höchste zum Gegenstand. Wird nun dieses — die Idee — auf die erste Stufe herabgezogen, wo sie ideenlos als Vorstellung sich zeigt und das Niedrige an die Stelle des Höchsten gesetzt wird, so ist dieß das Häßliche von anderer Seite. Physische Niedrigkeit entstellt als Krankheit die Züge. Ungeheure Kinnbacken, Lippen geformt wie Saugrüßel sind Anzeichen des vorherrschenden Verdauungsgeschäfts. Bei den Griechen hießen Ryparographen die, welche in die Darstellung des Niedrigen verliebt waren. Das Häßliche ist doppelt wie das Schöne; formell die Karrikatur, materiell das Niedrige auf dem Gebiete der Vorstellung, aus welcher die Idee geflohen ist. Man könnte den Schluß ziehen, das Häßliche dürfe nicht in der Kunst vorkommen. Aber es ist im Leben und darf wie in der Wissenschaft auch in der Kunst vorkommen, aber nicht selbständig, souverän, sondern nur in etwas Anderes hineingestellt, woran es sich halten kann, mit dem es geht und von dem es getragen wird. Wie die Dissonanzen in der Musik ihre Vorbereitungen und Auflösungen haben, so muß sich das Häßliche in der Kunst überhaupt an weniger schöne Gestalten als Uebergänge anschließen. Daher kann das Häßliche überall in der Kunst nur zwischeneingeschaltet werden, wogegen bei den Ryparographen die Bestialität ganz bloß steht. In Göthe's Faust ist die Scene in Auerbachs Keller zwischen andern, mit denen sie sich zum Theil auflöst und versöhnt.

Außerdem hat der Dichter sie noch versöhnt dadurch, daß er sie variirt und in mildern Formen herumtreibt. Unversöhnt blieb aber das, was in einer frühern Ausgabe Faust's die Hexe sagt, wie oben schon angeführt.

In der Mitte zwischen schön und häßlich liegt das Regelmäßige mit Winkelmaaß und Senkblei in der Hand. Es verhütet Karrikatur und Niedrigkeit, denn wo das Regelmäßige und Erträgliche ist, da darf die Harmonie nicht auseinander gehen Das Regelmäßige kann nicht häßlich sein, weil ja eben das Unregelmäßige die Häßlichkeit ausmacht; es ist aber darum noch nicht schön, weil es regelmäßig ist. Denn die Schönheit muß durch die Regelmäßigkeit aller Theile noch ein gemeinsames Leben, ein harmonisches Spiel hindurchgehen lassen. Die gewöhnlichen Maler sorgen dafür, daß man ihnen keinen Fehler gegen die Regelmäßigkeit verwerfen kann. Aber darum sind ihre Gemälde noch nicht schön. Es erinnert dieß an die Gellert'sche Fabel vom Pferde und dem Esel, wo der Esel sich rühmt, daß er noch nie einen Fehltritt gethan habe. Der Esel hat allerdings die Sicherheit der Schritte, aber nicht die Lebendigkeit derselben wie das Pferd. Wer ein Mozart ist, von dem setzt man voraus, daß er keinen Fehler gegen den Generalbaß macht, aber ein Componist, der keinen Fehler gegen den Generalbaß macht, ist darum noch nicht Mozart.

Schlegel hat zuerst den Ausdruck „objektiv" als der Kunst eigen aufgebracht und damit der Zeit ein Licht zum Verständniß der Kunst aufgesteckt. Nun liegt die Form der Kunst in den verschiedenen Arten der Objektivirung oder Verleiblichung, womit zugleich die Verschiedenheit des Materials verbunden ist. Sie sind nach den Tafeln der Kategorien 1) die Darstellung des Einzelnen in dem objektivsten Material — Massenkunst oder Plastik; 2) die Darstellung auseinandergelegter Vielheit in der Oberflächlichkeit ihrer Erscheinung — Malerei oder Flächenkunst; 3) die Darstellung des Lebensspiels einer subjekt-objektiven Natur in sich selbst — Musik;

4) die Darstellung des gemüthlich geistigen Lebens einer zur vierten Stufe gelangten Intelligenz in der Sprache — **Poesie**.

Hier ist die einzelne Masse der Plastik Thesis des Objektiven, das in der malerischen Lichtwelt sich analytisch entfaltet. Antithetisch spielt das Gefühl mit seiner musikalischen Objektivirung, und synthetisch endet die Poesie mit einer Subjektives und Objektives umfassenden Darstellung.

Nach der Form der Kunst ist die objektivste Kunst die, deren Darstellung in die höchste Objektivität, die feste Masse, fällt. Die erste und höchste Darstellung liegt in der Masse, in der Massivität von Erz oder Stein. Dieß ist die Plastik und durch sie hat sich also die Kunst in der einfachsten Darstellung gesetzt. Da ist die vollste Objektivität, die einfachste Masse und die volle Beschauung, nach allen Dimensionen des Raums von dem Blicke aufzufassen. Die **Massenkunst** steht parallel der Stufe der Vorstellung (erste Kategorientafel).

Wenn in dem plastisch einzelnen Kunstwerke die Thesis liegt, so ist die Analysis da, wo das, was die Plastik in der Masse zusammengelegt, in der oberflächlichen Erscheinung des Lichts, in der Fläche, der Erscheinung auseinandergelegt wird. Da nun das Licht sich in mehreren Oberflächen zugleich darstellen kann, so ist sie an die Vielheit gewiesen, wie die Plastik an das Einzelne. Diese Kunst ist im Allgemeinen Malerei, das Wesen wäre aber am besten ausgedrückt durch **Flächenkunst**, da auch das Relief und die Zeichnung dahin gehört. Wenn die Flächenkunst die Masse nicht aufgeben will, so wird sie eine Vielheit der Flächen geben, also keine reine Darstellung in Einer Fläche zeigen, und dieß ist das Relief, das auf dem Wege ist von der Massenkunst zur Flächenkunst. Die Malerei hat den Charakter der zweiten Kategorientafel.

Antithesis ist das Spiel des Subjekts mit dem Objekt (Echo). Dieß wurde in der Kunst einseitig genug Musik genannt, aber die Mimik, Musik auf seinem Gesichte, wo die Bewegungen der Seele im Gesichte wiederhallen, gehört auch hierher. Die Musik als dritte Kunstform ist also nicht bloß

Tonkunst, sondern das Subjekt=Objektivitäts=Spiel. So ist der Charakter der dritten Kunstform der der dritten Kategorientafel.

Die Totalitätsstufe der Kunst (Synthesis) ist die Sprache und ihre Aufgabe, Organ für eine allumfassende Weltnachbildung zu sein. Die letzte und höchste Kunst ist die Sprachkunst, schief genannt Dichtkunst, Poesie, denn alle Kunst ist Dichtung, etwas Erfundenes, eine Zusammensetzung der Idee aus neuen Elementen. Die Sprachkunst hat für sich die Lösung der Kunstaufgabe von einer allseitigen Weltdarstellung, dagegen die drei andern Kunstaufgaben, die Massenkunst, die Flächenkunst und das Subjekt=Objektivitäts=Spiel ihre Einseitigkeit selbst aussprechen. Die Sprachkunst aber umfaßt Objektives und Subjektives seinem ganzen Umfang nach. Sie kann Massen, Farbenreiz, Mimik und Musik darstellen.

Verhalten sich nun die vier Kunstformen wie die vier Kategorientafeln und wie die vier Begriffe Thesis, Analysis, Antithesis, Synthesis, so verhalten sie sich im Einzelnen doch nicht so. Die Statue erweitert sich nimmer zum Gemälde, dieß nimmer zur Musik, sie nimmer zur Poesie. Sie durchlaufen nicht die vier Stufen wie der Mensch, daher ist hier nicht die einzelne Nachweisung der vier Kategorientafeln Es findet sich hier nicht der Charakter der Einzelheit bei der ersten, der Charakter der Entwicklung in der zweiten, das Subjekt=objektivwerden nicht in der dritten und die durchgeführte Totalität nicht bei der vierten Kunstform; sondern das Einzelne kommt ebensosehr im Gedicht als in der Malerei u. s. w. vor. Im Ganzen haben sie wohl den Charakter der Kategorientafeln, weil sie aber nicht Einen Inhalt durchführen, so ist eben auch die Durchführung der Kategorien in den einzelnen unmöglich. Da tritt nun die allgemeine tetradrische Construktion an die Stelle der Durchführung der vier Kategorientafeln, eine abgekürzte Construktion, welche darin besteht, daß man aus jeder Kunstform Schemate heraushebt, welche überhaupt das Verhältniß des rechtwinkeligen Kreuzes haben.

Die Prädikamente der Urbegriffe realisiren sich nun noch auf dem Gebiete der Kunst a) durch die Forderung der **Identität** der Idee, welche dem Kunstwerke als wesentlich zum Grunde liegen muß. Eine und nur ein und dieselbe Idee soll dem Kunstwerke zu Grunde liegen. Sie zeigt sich als räumliche Anschauung, indem ein Gemälde, das in der Mitte abgetheilt ist, verhunzt ist, denn dadurch entsteht Zweiheit der Idee statt Einheit. Wohl kann eine Idee mehrere Stufen und Erscheinungsformen haben, wie beim Menschen, die Idee bleibt jedoch ein und dieselbe. Diese Einheit der Idee haben die Franzosen in ihrer klassischen Poesie auf abgeschmackte Weise auf Einheit der Zeit, des Ortes und der Person ausgedehnt. Allein die Dramen, die gegen diese Einheit zu verstoßen scheinen, wie „drei Tage aus dem Leben eines Spielers" oder „das Alpenröslein, das Patent und der Shawl" haben doch Einheit der Idee, obgleich sie äußerlich zerrissen erscheint. — b) durch Auseinanderlegen der Idee erscheinen ihre Theile in **Verhältniß**, und da entsteht dem Kunstwerke durch die Anordnung seiner Theile Symmetrie. c) Ist die Identität der Idee zu Grunde gelegt, so müssen deßwegen die Theile einander nicht fremd sein, sondern in **Beziehung** zu einander stehen und d) in gemeinschaftlicher **Zurückbeziehung** auf die dem Ganzen zum Grunde liegende Idee erscheinen. Alle Theile des Ganzen sind für nichts Anderes da, als um dieselbe Idee des Ganzen zu realisiren, sie auf die Einheit der Idee zurückzubeziehen.

I.

Plastik.

(Massenkunst.)

Da die Kunst überhaupt die objektive Darstellung der Ideen zur Aufgabe hat, so fragt sich, in wiefern die Masse der Ideendarstellung fähig sei. Die Massengestaltung von der Natur getrieben beginnt in den Krystallen geometrisch und geht organisch durch Pflanzen, Thiere und Menschen fort, stets nach dem Gesetze, daß die Gestalt unmittelbarer Ausdruck der innern Faktorenverhältnisse sein soll. Dieses im Wesen liegende Gesetz verlassend greift die Kunst nach dem Gesetze vollendeter Erscheinungsform, welches in der Menschengestalt liegt, und die krystallinischen, vegetabilischen und animalischen Formen weichen der selbständigen Darstellung menschlicher Gestalt, welche durch Abstreifung der einseitigen Beschränktheit auch Göttergestalt werden kann. Thiergestalten können nur charakteristisch, nicht eigentlich ästhetisch sein, und vegetabilische Gestalten erscheinen nur als spielende Versuche zur Gestaltung. Die Plastik setzt die Produktion der Massen voraus und beschäftigt sich nur mit deren Gestaltung. Daher ist die gedrängte gediegene Masse, Erz und Stein, dieser Kunstaufgabe am willkommensten. Das Gegentheil davon ist die Phelloplastik oder die Darstellung von Ruinen in Korkholzmasse. Wohl mag sich das Zerfallen der Mauern in den Löchern des Korkholzes passend ausdrücken, allein doch bleibt es nur ein sinnreicher Einfall, Plastik in Korkholz zu treiben, und der wahren Aufgabe der Plastik fremd. Eine noch größere Verirrung von der Aufgabe der Kunst ist die eßbare Zuckerbäckerarbeit in plastischen Formen. Die Kunst hat ihre Aufgabe in festen Massen, im Gediegenen.

An die Stelle des Masse bildenden Prozesses muß von Außen ein Prozeß kommen, um die Masse zur Gestalt zu bringen im Gegensatz von der Gestaltform, welche durch einen von Innen herausbringenden auf den verschiedenen Erdperioden und ihren Bildungsprozessen beruhenden Prozeß entsteht. Diese Gestaltung ist chemisch, jene der Kunst mechanisch, nämlich durch Schmelzen oder durch Formen mit dem Meißel. In dem Mineral fängt die Plastik der Natur an. Die Krystalle, auf chemischen Prozessen beruhend, sprechen sich in geometrischen Verhältnissen aus. Die chemischen Verhältnisse derselben bestimmen ihre geometrischen. Dieses Gesetz, daß die Form durch die innern Qualitäten bestimmt wird, bleibt für die Plastik der Natur, auch wenn sie Pflanzen, Thiere, Menschen bildet. Andere Säfte geben den Pflanzen auch andere Gestalten. Von den vier Formen der Plastik der Natur, Mineral, Pflanze, Thier, Mensch kann die Plastik eigentlich nur die letzte brauchen, weil die Menschennatur allein eine ganze ist. Die mineralischen Gestalten sind Gestalten der noch zu keinem Leben entwickelten Masse, daher können sie in der Plastik nur als Basen vorkommen, indem man z. B. eine Statue auf einen Würfel als Basis stellt. Die Pflanzen haben eine schöne Entwicklungsform, die sich aber nur nach außen zerstreut, keinen innern Gehalt hat. Daher dienen sie auch der Plastik wenig, nämlich nur zu Verzierungen. Die Pflanzen erscheinen da als Laubwerk am eisernen Gitter oder an der Säule von Stein. Da wächst es aus den stereometrischen Gestalten der Quadersteine und Eisenstangen heraus und ist noch nicht zur Selbständigkeit gekommen. In der Thiergestalt ist aber die Selbständigkeit der Gestaltung, und durch einige dreißig noch übrige Epigramme ist des Künstlers Myron Kuh berühmt geworden. Allein Thiergestalten kommen in der Plastik auch nur mit dem einseitigen Ausdruck vor, den ihnen die Natur gegeben hat. In einer Thierart herrscht z. B. die Knochenbildung vor, wie bei dem Rindvieh, in der andern die Bauchbildung, wie bei den kriechenden Thieren, und

daher kann die Nachbildung der Thiergestalt in der Plastik auch nur einseitig sein. Für die vollkommene Darstellung der Idee muß die Plastik sich an die Menschengestalt halten. Wie die Natur den Menschen als die letzte Gestalt hervorrief, so ist die Kunst ebenfalls in der Menschengestalt allein vollendet, und will die plastische Kunst ihre Laufbahn völlig durchlaufen, so muß sie die stereometrischen Formen auch haben, aber in keiner Form wie in der Menschengestalt ist für die Kunst der Totalitätscharakter enthalten. In ihr laufen alle Strahlen der andern Stufen zusammen; die stereometrischen Formen kommen als Symmetrie seines Körperbaues vor, ohne welche er eine Fratze ist, die pflanzlichen Gestalten in der äußern Entwicklung dieser symmetrischen Formen, die thierische Gestaltung mit ihrer Geschlossenheit und die Menschengestalt selbst mit ihrer Totalität als Ebenbild Gottes. Da hat der plastische Künstler selbst den Versuch gemacht, die Menschengestalt auch äußerlich zum Ebenbild Gottes zu erheben. Die Menschengestalt kann zur Göttergestalt werden, insofern sie ihre Einseitigkeit ausgleichen kann. Ein Herkules in Menschengestalt giebt mit seiner Knochen- und Muskelmasse einen Bengel, legt man aber den erhabenen innern Ausdruck hinein, so wird er zur Göttergestalt. Ein Merkur muß leichtfüßig sein. Wollte man diese Leichtfüßigkeit in einer Menschengestalt darstellen, so würde das Windhundartige herauskommen. Um die Merkursgestalt zur Göttergestalt zu machen, kommt es darauf an, dem Einseitigen des Windhunds zu begegnen und der Menschengestalt den erhabenen Ausdruck zu geben. Will man die Bildung einer Venus der Natur allein überlassen, so wird sie, weil in ihr die Geschlechtslust ausgedrückt werden soll, zum wollüstigen Weibe. Der Künstler macht sie zur Göttin, indem er die sinnliche Begierde hinwegnimmt. Durch Hinwegnahme des Einseitigen werden also die Menschengestalten zu Göttergestalten, die das Privilegium haben, alle Einseitigkeit abgestreift zu haben. Dadurch wird der Mensch in den Olymp getragen. Das ist das Geheimniß der griechischen Künstler,

welches die Wissenschaft errathen hat. Der Künstler, wenn er etwas leisten will, muß auf dem wissenschaftlichen Standpunkt stehen. Unsere Künstler begnügen sich meist damit, Antiken zu copiren; aber die Wissenschaft wird auch hier durchbrechen. Die Natur also bildet die Massen durch einen Lebensprozeß von innen heraus, die Kunst verfährt gerade auf die umgekehrte Weise, indem sie nur äußerlich zu Werke geht. Der Künstler kann den Marmor bis zur Erscheinung eines Apollo bringen, aber er kann ihm kein Leben geben. Das Schöne der Menschengestalt sieht uns nur in Stein und Farbe an, und ein schönes Menschengeschlecht ist nur nach einer völligen moralischen und geistigen Durcharbeitung möglich, denn bei der moralischen und geistigen Verkrüppelung der Menschen muß auch ihre Gestalt verkrüppelt sein.

Das **Dasein** des plastischen Kunstwerks ist überhaupt ganz räumlich und sein **Grundwesen** die Masse. Soll diese zur Gestaltung übergehen, so muß, weil das innere Prinzip der chemischen und organischen Gestaltung fehlt, äußerlich der Gegensatz gestaltloser und zum Werkzeug gestalteter Masse (**Ursprung**), vermittelt durch die Geschicklichkeit des Künstlers (**Ursache**), die Gestalt als letzte **Wirkung** hervorbringen. Weil alle organische Formen sich auf geometrische als ihre Grundrisse zurückführen lassen, so liegen die Krystallformen als die einfachsten und niedrigsten stereometrischen Formen auch den höchsten organischen zu Grunde. Dem Auge z. B. liegt die Kugel, der Nase die Pyramide zu Grunde. Die Plastik hat daher einen Weg gesucht und gefunden, von den Krystallformen als Grundrissen auf die höchsten organischen Bildungen zu kommen. Solche unorganische Grundlagen der organischen Formen sind die Hermen der Griechen. Sie stellten nämlich auf einen Würfel eine Pyramide oder einen Kegel und darauf eine Kugel. Aus diesen drei Krystallformen als den Grundrissen der Menschengestalt fiengen sie an diese auszubilden, indem sie aus der Kugel ein menschliches Gesicht, aus der Pyramide einen Hals und aus dem Würfel den Anfang eines Rumpfes machten. So entstand

den griechischen Hermoglyphen die Büste. Das war der Anfang der griechischen Plastik, in welchen sie noch mit den Krystallformen zusammenhieng. Bei dieser Abbreviatur der Menschengestalt, der Büste, handelte es sich darum zu finden, was darin auszudrücken sei. Da Hals und Brust nur Träger des Kopfes waren, so konnte auf sie kein Ausdruck fallen, er mußte auf den Kopf fallen. Nun kam es zuerst auf die Raumverhältnisse an, daß die Stirne oben, das Kinn unten und in der Mitte ein rechtes und linkes Profil liege. Ferner kam in Betracht die sachliche Bedeutung der Gesichtstheile, die Stirne als Seelenorgan, der Mund als Nahrungsorgan, Organ des Bauches, das Auge als Gesichtsorgan, die Nase als Organ der athmenden Brust. Nach diesen Ansichten bearbeitet mußte ein Jupiterskopf schon anders aussehen als ein Merkurskopf. Auch das männliche Gesicht mit seinem hervortretenden Profil mußte von dem weiblichen mit seinem zurückgedrängten Profil unterschieden werden können. In der bloßen Büstenbildung lag also schon ungemein viel.

Die stereometrischen Gestalten haben alle eine unmittelbare Beziehung auf Ideen. Der Würfel stellte von jeher die Kybele vor. Er drückt durch seine Gleichseitigkeit die Symmetrie des Festen aus, und ist daher der Kubus das Ideal der Masse. Deßwegen dient er auch überall als Grundlage; Basis und Würfel werden Eins. Wenn der Würfel in die Höhe steigt, wird er vierseitiges Prisma und sechsseitiger Pfeiler. Er hat die zwei Bedeutungen, daß er selbst steht (basisch) und daß man etwas auf ihn stellen, er etwas tragen kann. Der Cylinder wird zur Säule, stehend und tragend, eine Zierde der Baukunst. Der Pfeiler ist eine Säule in Prosa, die Säule der veredelte, ästhetische Pfeiler. In der Pyramide und dem Kegel ist die Bedeutung des Lebens, das das Basische flieht. Die Pyramide spitzt sich zu und ist das aufsteigende, das sich erhaltende Leben. Wird sie rund, dann entsteht der Kegel und das aufsteigende Leben wird poetisch ausgedrückt durch den Kegel. Aesthetisch verhält sich der Kegel zur

Pyramide wie der Cylinder zum Prisma. Wenn der Punkt an einer Pyramide zum Körper wird, so erscheint die Kugel. Nun haben wir also unten den Würfel als Festes, darauf eine Pyramide oder einen Kegel als das sich entwickelnde Leben und endlich die Ausbildung des Punktes der Spitze als Kugel — eine Figur von tief symbolischer Bedeutung. Das **Wesen** der Masse liegt in der Basis, die **Form** in der Kugel, der **Gegensatz** in dem Kegel als stehend und tragend, die **Vermittlung** darin, daß er als Mittelglied zwischen beiden hin und her geht.

In Beziehung auf die Masse in der plastischen Kunst hat das Wachs das volle Wesen der Masse, die Härte und Dauerbarkeit, nicht, und hat darum für die Kunst weniger Werth, ebenso das Holz, da ja eben das Wesen der Plastik in der Masse besteht. Das Elfenbein dagegen hat schon frühe durch seine Gediegenheit und doch Bildsamkeit eine große Rolle gespielt. Da es aber wegen seiner Seltenheit kostspielig ist, so hat z. B. Phidias seinen Jupiter aus Holz gebildet und dieses mit Elfenbein durch Aufleimen überzogen. Je mehr die Masse von der Gediegenheit und dem Schein der Gediegenheit entfernt ist, desto mehr ist sie auch von der Plastik entfernt. Eine zweite Forderung ist auch die Farblosigkeit. Die Farbe ist Ausdruck der verschiedenen Massequalitäten, die auf chemischen Verhältnissen beruhen. Dieß auszubrücken ist ganz gegen das Wesen der Plastik. Die gefärbten Statuen, sei es durch Anstrich oder Wachsfarbe, sind daher ohne Kunstwerth. Die einzig passende Farbe ist die Stein- und Erz-(Bronze-)Farbe. In beiden liegt die Farblosigkeit, welche der Plastik Pflicht ist. Daher sind alle gefärbten Statuen Afterbildungen und müssen darnach beurtheilt werden als Versuche des Handwerkers. Je mehr hier die Plastik in die Wirklichkeit eingeht, um so mehr entfernt sie sich von der plastischen Kunst, die keine andere Aufgabe hat, als die farblose Masse und ihre Gestalt. Die Plastik in Wachsgestalten ist ein wuchernder Nebenzweig, der von der Plastik abgeschnitten werden muß. Was durch

Farbe und Licht Bedeutung hat, wie der Augapfel, muß nothwendig von der Plastik fern sein. Die ächte Plastik betrachtet jene Kunstzweige als Stiefkinder, die sich in die spielende Aufgabe der Unterhaltung, das Leben nachzubilden, geworfen haben. Abgesehen davon beurkundet der unheimliche Eindruck der Wachsgestalten, die wie Gespenster und Leichen aussehen, wiederum, daß die Kunst hier von ihrer reinen Aufgabe abgewichen ist. Die Plastik hat nur den erstarrten, versteinerten Moment zum Gegenstand, daher ist die Gruppe der Niobe — der Versteinerungsmoment — so sehr plastisch. Endlich ist die Plastik eingeschränkt auf die bloße Gestalt; was nicht durch die bloße Gestalt auszudrücken ist, muß die Plastik unausgedrückt lassen. Z. B. die mater dolorosa oder das Gesicht des Heilandes bedürfen noch anderer Mittel, um sich ganz auszudrücken, und sind darum keine reine Aufgabe für die Plastik, in welcher die Augen ausgestochen sind. Die Plastik kann also durch alle ihre Stufenfolge hindurch nicht hinaus über die Masse und ihre Gestaltung, und ihre Pflicht ist, ihnen getreu zu bleiben, was schon in den stereometrischen Figuren liegt.

Würfel, Kegel und Kugel führen zur Büste und zur Menschengestalt. Sie haben aber auch noch einen andern Weg. In dem Umfang einer jeden Masse ist es möglich, einen Theil negativ zu denken, ihn herauszunehmen. Dieser Ort in der Masse heißt dann hohl, und sämmtliche stereometrische Masse läßt sich hohl denken. Nun wenn durch dieses Hohlsetzen ein Theil der Masse negirt wird, so ist möglich, den hohlen Theil mit irgend einer andern Masse auszufüllen als beliebigem Ersatz. Dadurch entsteht der Begriff des G e f ä s s e s, und wird es durch die Kunstform veredelt, so heißt es V a s e. Der Begriff des Gefässes liegt in dem Gegensatze, daß ein Theil der Masse innerlich herausgenommen und durch andere Masse wieder ersetzt oder die entstandene Höhlung ausgefüllt wird. So kommt die Stereometrie zu den Gefäßformen und es entsteht die Aufgabe, was stereometrisch gesetzt ist, auf Gefäßformen

anzuwenden. Dazu eignet sich keine von den stereometrischen Formen besser als der Cylinder, in der prosaischen Form Prisma genannt. Wird der Würfel in seiner ästhetischen Form als Cylinder hohl genommen, so ist dieß die Röhre. Soll die Cylinderform als Gefäß betrachtet werden, so muß ihr die Möglichkeit eines Inhalts gegeben werden. Der Cylinder muß einen Boden und eine Oeffnung erhalten. Dadurch entsteht das gemeinste Gefäß, ein Krug ohne Deckel. Diese Gefäßform soll zur Kunstaufgabe werden. Noch jetzt angestaunt sind die hetrurischen Vasen mit den glänzenden starken Farben in gebranntem Ton (Toreutik). Denken Sie sich nun als hetrurischer Töpfer und geben Sie dem Wasserkruge die Aufgabe, den Boden besonders zu gestalten, so wird solcher zur zierlichen Scheibe mit mannigfachen Abstufungen d. h. als Fuß zu einer eigenen Bildung gemacht; nun ist der Bauch zu bauchen; dann entsteht die Aufgabe, die Mündung zierlich auszuarbeiten, endlich soll er eine Form absoluter Brauchbarkeit haben im Griff oder Henkel. Der zur zierlichen Scheibe ausgearbeitete Fuß ist das Wesen; der **Gegensatz** ist das Leere und seine Ausfüllung im schön gewölbten Bauch; die **Vermittlung** des Aus- und Eingießens bietet die Mündung in Blumenform; der zierlich sich anschmiegende Henkel bildet die **Form**, so daß auch hier bei der Vase das Weltgesetz sich offenbart. Ein dem Fuß correspondirendes Glied ist der Deckel, der die Masse schließt, der umgekehrte Fuß, und es ist gleichgültig, ob der Deckel sich abnehmen läßt, denn dieß gehört nicht zur Gestalt, sondern zur Brauchbarkeit.

So gelangt die Stereometrie auf dem einen Weg zur Vase, auf dem andern zur Büste. Hier fragt sich, was ist in der Büste zur Darstellung der Menschengestalt zu leisten? Nichts, als was von der Menschengestalt im Kopfe liegt, der concentrirte Ausdruck der Vereinigung der individuellen und universellen Natur. Da in der Büste die Extremitäten (Außenverhältnisse) der Menschengestalt fehlen, so ist das Gebiet der Büste darauf beschränkt, das An-Sich der Menschennatur

auszudrücken. Hier verdient der Massentheil des Kopfes, der Schädel, die erste Rücksicht. Der Plastiker muß solche Büsten wählen, die ausgezeichneten Schädel, wo der Massenausdruck liegt, haben. Da der Schädelbau die Kugelform zum Grunde hat, welche durch die Verwebung mit den übrigen Organen des thierischen Lebens gestört ist, so ist für die Büste das erste Gesetz die vollkommene Rundung des Schädels. Sie fällt zuerst auf den Hinterkopf als das erste Moment; das zweite ist der Vorderkopf. Er ist abgeflacht, und indem das Kugelbild verkümmert, vermehrt er den Reichthum des Ausdrucks, dagegen im Hinterhaupt und seiner Wölbung nur ein einfacher Ausdruck liegt, welcher fortgesetzt ist in der Wölbung der Stirne.

In der Gesichtsfläche ist der vielfache Ausdruck. Nur das Gesicht ist für die Büste gemacht, welches seinen Ausdruck durch Massenverhältnisse hat. Es giebt glatte Gesichter mit feinen Zügen und Farben, dagegen auch Gesichter, die sich mit starken Zügen in Massenformen aussprechen. Da man das Gesicht auch im Profil darstellen kann, und darin so bedeutende Massenverhältnisse hervortreten, so hat die Plastik auch die Profildarstellung sehr zu beachten. In Schädel und Antlitz liegt der Ausdruck der Selbständigkeit der Idee, die Jupiter mit dem Kopfe anzeigt. Was Jupiter an sich ist, ist Aufgabe der Büste, nicht aber was er in Verhältnissen des Handelns und der Bewegung werden kann.

Nun entstehen für die Menschengestalt zwei Modifikationen. In der Sexualität ist nämlich das An-Sich zweifach getheilt, indem zu dem Ausdruck des An-Sich der Menschennatur noch der Ausdruck des Geschlechts kommt und zwar hier des Geschlechts in plastischer Hinsicht. Die Masse ist Knochenmasse und ihr Gegensatz ist Fleischmasse. Die Sexualität als Knochenmasse ist männlich und zwar ist diese Form für die Büste am meisten geeignet, weniger geeignet ist die Form der die Knochen umkleidenden Fleischmasse, die weibliche. Wenn sie aber doch Büste werden soll, so ist die Darstellung für das Weib am besten im Profil. Ihr Fleisch, ihre Wange verlangen Farbe. Das

Weib geht daher lieber zum Maler und sitzt dem Bildhauer nur im Profil. Die männliche Form aber ist dem Bildhauer willkommen.

Geht die Plastik von der Büste, dem Punkt, einen Schritt weiter, so kommt sie zur **Statue**. Die griechische Kunst ist auch dahin gekommen, wie denn überhaupt die Griechen das Volk sind, das am meisten ästhetische Anlage gehabt und sich also auch in die Ausübung geworfen hat. Den Uebergang der griechischen Künstler von der Büste zur Statue hat die griechische Kunstgeschichte mit dem Namen **Dädalus** bezeichnet. Die davon laufenden Statuen des Dädalus sind nichts Anderes als Statuen, die Füße hatten. Der Name Dädalus hat aber in kunstgeschichtlicher Beziehung noch eine zweite Bedeutung. Die Griechen hatten nämlich, ob sie es gleich nicht gestehen wollen, ihre meiste geistige Bildung und so auch ihre Plastik von den Aegyptern. So haben sie bei den Aegyptern die Statuen mit Füßen und Armen gefunden, aber diese Statuen waren Mumienstatuen, denen Arme und Füße gebunden waren. Diese Mumiengestalten haben die Griechen Anfangs nachgemacht, dann aber verlassen, indem sie die Leichentücher wegwarfen, wodurch Arme und Füße frei wurden. Geht die Plastik von der Büste über zu der ganzen Menschengestalt, so ist der Mensch selbst Perpendikel und die Richtung der Länge als erste Stellung gesetzt. Für die ganze Gestalt ist das Stehen und die Stellung das Erste. Stehen und Stellung sind aber nicht einerlei. Pfeiler und Säule stehen auch wie die Pflanze. Die Stellung aber legt das Stehen zu Grunde, und verbindet damit noch die modifikable Gestalt des Stehens. Die Menschengestalt hat eine Stellung, die die stehende, liegende ꝛc. sein kann. Hier entsteht die Frage: welches ist die Möglichkeit der Stellungen? Für die plastische Ansicht ist die Stellung die erste, welche dem ersten Kunstwerk der Plastik, der Büste, zukommt, die sitzende Stellung. Die Büste sitzt eigentlich auf dem Rumpfe. In den **sitzenden Stellungen** ist die Büstenbedeutung, das An-Sich in der

Menschennatur, nicht aber was ihr durch Außenverhältnisse zukommt. Dieß gilt auch für die sitzende Stellung, die das Höchste für den Ausdruck der selbständigen Menschengestalt ist. Es bewährt sich auch in den Redensarten der Sprache: vor Gericht sitzen, Assessoren, judex ergo consedebit. Der Richter sitzt, die Parteien stehen und erwarten stehend das Urtheil. Er repräsentirt das Gesetz und mit dieser absoluten Bedeutung sitzt er. Daher sitzt bei Phidias Jupiter in selbständiger Stellung des Selbstherrschers. Das Sitzen ist die Stellung, in welcher alles Subjektive eingehüllt liegt und Nichts heraustritt. Wenn der Richter aufsteht, so muß er das Urtheil schon gefällt haben. Er tritt in Verhältnisse ein und zeigt sich bereit für Außenverhältnisse.

Das Stehen ist die Stellung der Bereitschaft und daher auch die Stellung der Fechtenden und in der Sprache der Ausdruck: ich werde ihm stehen d. h. ich bin bereit, die Verhältnisse zu erwarten, die mir der Gegner nahe bringen wird. Das Stehen braucht nur einen Schritt zu thun, um völlig überzugehen in Außenverhältnisse, in das Ziel, das Apollo schreitend erreichen will, oder indem er einem andern Gott entgegentritt. Dem Merkur, dem Götterboten, ist das beständige Eingehen in Außenverhältnisse, also die schreitende Stellung, eigen. Lassen Sie die sitzende Stellung den Außenverhältnissen unterliegen, so wird sie zur liegenden Stellung, indem die Gestalt der Masse unterliegt z. B. bei Ermüdung und Schlaf. Die liegende Stellung ist die Stellung der Ruhe in höherm und die Stellung der Trägheit in niedrigerm Sinne; ein Beispiel der letztern sind die Flußgötter mit ihrer bengelhaften Masse. Je nachdem die Idee ist, muß auch der Künstler die angemessene Stellung zu geben wissen. In stehender oder noch mehr schreitender Stellung ist Jupiter nicht mehr Jupiter in seiner Absolutheit. Die andern untergeordneten Götter aber sind in Verhältnisse verwickelt und in Bereitschaft der Verhältnisse eingegangen, daher sind die Stellungen des Stehens, Schreitens und Liegens für sie.

Hingegen die absolute in sich gehüllte Selbständigkeit, die Alles unter sich sieht, sitzt. Die vier Stellungen: Sitzen, Stehen, Schreiten, Liegen sind parallel den vier Kasus der Grammatik und ebenfalls der subjekt=objektiven und objekt=subjektiven Wechselwirkung von: **Impuls** (sitzende Stellung), **Heraustreten** (stehende Stellung), **Uebergehen** (schreitende Stellung), **Uebergegangen** (liegende Stellung).

In der ganzen Gestalt (Statue) treten mit den Extremitäten die äußern Beziehungen ein, und sie selbst im Verhältniß zu diesen hat eine Stellung. Aber mehr noch als durch die Stellung geht die Statue in Außenverhältnisse ein durch die Kleidung oder den von außen angelegten Ueberzug, der sich dem Ausdruck des Körpers anpassen soll. Wenn die Plastik in der Menschengestalt zunächst die Gestalt darzustellen hat, so begreift sich, daß sie auch rein und unverhüllt aufgefaßt werden muß. Daher ist die reine, nackte Gestalt das nothwendige Bedürfniß der Plastik. Doch wie die Natur des Menschen der Kleidung nicht ganz entbehren kann, so auch die Kunst und muß sie sich also ebenfalls auf Behandlung der Kleidung und Behandlung der Menschengestalt mit der Kleidung einlassen. Wie Kleidung und nackte Gestalt zwei Glieder eines Verhältnisses sind, so fragt sich, auf welches der beiden Glieder das Uebergewicht fallen soll. Hier kann die Kleidung der nackten Gestalt untergeordnet werden oder umgekehrt. Beides gäbe in plastischer Hinsicht einen sehr verschiedenen Sinn. Wenn die Kleidung der nackten Gestalt untergeordnet ist, so bleibt die Gestalt als das eigentlich Plastische noch zum Theil im Besitz ihrer Rechte. Phidias hat die Kleidung an die sitzende Gestalt angelegt. Hier können die Verhältnisse der Körpergestalt sich am wenigsten präsentiren, also hat auch die Kleidung hier am wenigsten Nachtheil, weil sie am wenigsten verhüllt. Auch hier wieder zeigt sich die Weisheit des Phidias, welche das Schickliche abwägt. Der Künstler muß beurtheilen, ob überhaupt eine Kleidung, ob diese Kleidung für diese Idee schicklich sei. Wenn man den

Mantel, den Jupiter sitzend haben kann, dem Drachenerleger Apoll umhängen wollte, so verhüllte hier der Mantel nur verdrießlich das, was die nackte Gestalt darstellte — den Bau im Ganzen und Einzelnen. Dieß wäre höchst unschicklich. Wie ist nun die Kleidung mit der Gestalt in Verbindung zu bringen? Wo die Umrisse der Gestalt die Idee am reinsten ausdrücken, da muß die Kleidung ganz wegbleiben oder höchst schüchtern hervortreten. Wo die Gestalt aber in Beziehung auf Außenverhältnisse verwickelt ist, ist die Kleidung ihr näher. Die beziehungsreiche Gestalt ist dem Gewande am nächsten, die beziehungsarme Gestalt ihm am fernsten. Immer muß das Kleid so sein, daß es die Bewegungen des Körpers am wenigsten verhüllt. Es ist dieß die faltenreiche, weiche Kleidung, die sich an die Glieder und ihre Bewegungen am meisten anschließt — die griechische Kleidung. Unsere Kleidung ist der Kunst ganz fremd. Die Plastik ist frühe darauf gefallen, den Gestalten *nasse Gewänder* zu geben, welche am meisten ankleben, die Gestalt am wenigsten verhüllen und die Gliederverhältnisse am wenigsten stören. Dagegen stört sie das trockene Gewand sehr. Die neuen Gewänder sind ausgegangen von dem Gliedergewand (Matrosenkleid) als dem einen Extrem. Die Beinkleider sind geblieben. Die Weste ist das Matrosenwamms ohne Aermel und der Rock hat die Aermel des Matrosenwammses mit einem mantelartigen Anfang. Der Mantel ist das Gegenstück davon und giebt in seinem Faltenwurf die Bewegungen der Glieder wieder: im A. T. der Prophetenmantel, bei den Griechen der Philosophenmantel, bei den Römern die Toga. Eine besondere Art ist der bis an die Hüften reichende spanische Mantel, der die untern Extremitäten freiläßt und in seinen Falten die Bewegungen der obern ausdrückt.

Die Gewänder haben noch viele Beziehungen, welche der Plastik fremd sind. In der *Kleidung* läßt sich ausdrücken, die *nationale*, die *bürgerliche*, die *zeitliche* und die *sexuale* Bedeutung. Die erste giebt eine Nationaltracht, welche die Nationaleigenthümlichkeit ausdrücken soll. Die

bürgerlichen Rücksichten der Stände und Gewerbe bewirken, daß der Kaiser ein anderes Kleid haben muß als der Bürger, und haben sogar früher dem Weber ein Weberschiff als Ohrgehänge gegeben. Das Zeitalter verleiht eine verschiedene Kleidung; so erscheinen die mittelalterigen Figuren in mittelalteriger Tracht. Endlich ist zu beachten der Unterschied des Geschlechts. Der Mann darf es wagen, eng anschließende Kleider zu tragen. Das Weib darf dagegen dieß darum nicht thun, weil dann die in seiner Gestalt liegende Form des Beckens hervortreten würde, was gegen die Sittsamkeit wäre. Daher ist bei der weiblichen Kleidung an den obern wammsartigen Theil unten ein Mantel, der Rock, angehängt. Mit dieser vierfachen Beziehung der Kleidung verwickelt sich die Plastik in ein Detail, aus welchem sie sich nur mit Schwierigkeit herauswindet, und sie hat sich glücklich zu preisen, wenn sie nackt oder nur mit leichtem Gewand arbeiten darf. Mantel als Leibeshülle und Matrosenhabit als Gliederkleid sind hier die Extreme, und des Mantels Faltenwurf enthält einen Nachklang der Bewegung und Haltung, die langen Mäntel gegen Sturm und Wind haben sich aber in der römischen Toga der Kunst angeschlossen. Dennoch ist die Statue nur rein in der Nacktheit, und die nassen Gewänder sind eine Nothhülfe der Kunst.

Nach der Stellung und Bekleidung ist die dritte Frage: was ist für die Plastik die höchste Aufgabe? Einheit oder Vielheit der Gestalt? Wie weit kann die Einheit in Vielheit übergehen? Die Vereinzelung der Masse als allgemeiner Charakter der Plastik hat zur Folge, daß die Plastik im Einzelnen ihre Gestalten am besten darstellen kann. Bei einer Mehrheit von Gestalten (Gruppe) verdeckt eine Gestalt die andere. Die Gruppe ist darum auch nicht das Höchste, was die Plastik leisten kann. Das Höchste für die Plastik liegt wie im Nackten so im Einzelnen. Da die plastische Gestalt nach allen Dimensionen des Raumes aufgefaßt werden soll und dieß nicht auf einmal geschehen kann,

so müssen vielfache Gesichtspunkte gefaßt werden, die erst nach und nach befriedigt werden müssen. So verlangt die Plastik um so mehr die Einheit der Gestalt. Wenn für das plastische Kunstwerk die Vielheit der Gestalten, eine Gruppe, entsteht, so ist dabei ein zweifacher Nachtheil: 1) daß eine die andere deckt, und 2) da jede Statue eine vierfache Auffassung hat, so hindern und zerstreuen viele Gestalten den Blick. Das Höchste für die Plastik ist daher die Statue, das Letzte die Gruppe. Geht man auf die stereometrischen Formen zurück, so entsteht die Frage: was soll eine Mehrheit der Kugeln? Eine Schönheit kann besser an Einer Kugel gesehen werden, als an mehreren zugleich. Nur wo einerlei Idee herrscht, reiht sich die Mehrheit in der Gruppe natürlich an einander an, wie bei den Parzen; nicht so verhält es sich bei den Grazien, es müßte denn der Künstler seine Aufgabe so lösen, daß er in der einen Figur die vordere Seite, in der andern die hintere, in der dritten die Nebenseite darstellt. Die Zahl der Gestalten in einer Gruppe muß sich auf drei, höchstens vier beschränken, indem der Künstler das Vorne, das Hinten und eine oder zwei Seiten darstellt. Das Dreieck und Viereck erschöpfen die Raumverhältnisse. Bei zweigliederigen Gruppen fehlt das verbindende Mittelglied, das bei dreigliederigen vorhanden ist; bei viergliederigen stehen sich je zwei wie die Seiten in einem Viereck gegenüber. Geht die Zahl über vier hinaus, so giebt es ein Gewimmel, das man nicht mehr übersehen kann. Die Mehrheit schadet der Auffassung. Diese geht bei einer Gruppe von 30 Generalen Alexanders ganz verloren. Dann wird aus der Gruppe ein Ameisengewühl, das keine befriedigende Kunst mehr gestattet. Das Gesetz der Einheit verlangt von der Gruppe, daß sie sich unten breit und oben pyramidalisch zuspitzt und dadurch dem Auge einen Totalanblick gewährt. Wenn z. B. viele Köpfe sich in einer Richtung befinden, so wird dadurch die Auffassung zerstreut, wenn aber ein Kopf über die andern hinausragt, so wird die Anschauung erleichtert.

Das Gebiet der Statue ist das ganze Gebiet menschlicher Leibesvereinzelung, welche zuerst dem Alter, dann dem Geschlechte unterliegt und mit dem Ausdruck wechselnder Gemüthsstimmung in menschliche, mit dem Costüme aber in bürgerliche Verhältnisse eingeht. Die verschiedene Möglichkeit der Gestalt giebt die Verschiedenheit der Statue. Jede Lebensperiode spricht sich durch verschiedene Massenverhältnisse aus, z. B. das Kind durch seine Nichtevolution, seine Gestalt ist eine nichtevolvirte; so reicht bei ihm die Wade bis an den Fuß hinab und die Hälse als Uebergänge fehlen überall bei ihm. Daher drückt die Masse beim Kind die Nichtentwicklung, das Zusammengedrängtsein aus. Das Kind ist wohl Aufgabe der Kunst, aber nicht die höchste. Die unentwickelte Gestalt an dem Kind ist ein Scherz, und wenn die entwickelten Bestreben, wie das Gehen, an jenen Unentwickelten sich äußern, so werden sie naiv, indem die subjektiven Bestrebungen als unangemessen hinter den objektiven Massen hervortreten. Von den Kindergestalten eilt die Kunst zu den Jugendgestalten. Hier kann die Idee der äußern Natur und vollkräftigen Entwicklung in der Jugend hervortreten und zwar nach ihren Perioden auch in der plastischen Bildung verschieden. In der Männergestalt liegt die sich selbst beherrschende Kraft und in der plastischen Darstellung des Greises liegt der Gegensatz des Kindes. Sein Leben tritt aus der Peripherie in das Innere zurück; daher die Würde des Greises. Der Greis muß in der Kunst das Aeußere verhüllen und Bekleidung suchen, um die Blöße der schwindenden Kräfte zu decken. Bei ihm ist nur noch der Kopf einer plastischen Ausarbeitung fähig, und dieß läuft auf die Büste hinaus.

Wie das Alter bestimmend ist für die Statue, so auch das Geschlecht. Auf der einen Seite steht die Mannesgestalt im Knochenbau und dem geistigen Ausdruck, auf der andern Seite die Umhüllung mit Fleisch und das Gemüthliche in der Frauengestalt. Hier sind ebenfalls wieder die Lebensperioden zu berücksichtigen. Das Alter modifizirt das Geschlecht —

und umgekehrt. Die dritte Form für die Statue liegt in dem Ausdrucke der Gemüthszustände, die theils auf Affekte theils auf Bestrebungen zurücklaufen. Zu den Affekten gehört der Schrecken in der Versteinerung der Niobe. Das Entgegengesetzte davon ist das Zerfließen in Thränen am Grabe. Zu den Bestrebungen gehören feindliche oder liebende Begehrungen: Zorn, Rache, Sehnsucht, Umarmung. Die vierte Form für die Statue giebt den Ausdruck der Gesellschaftsverhältnisse oder Stände. Der nackten Gestalt möchte wenig ihr Stand anzusehen sein, aber die Erscheinung der Person in der Kleidung ist eine Charaktermaske. Die Kleidungsverhältnisse betreffen die Convention. Ideale des

Alters

Geschlechts Zustandes

Standes

sind aber für die Plastik von sehr ungleichem Werthe, so daß manche der Malerei mehr als der Plastik angehören, manche im höchsten Grade des plastischen Ausdrucks fähig sind. Besonders ist eine der höchsten Aufgaben für die Plastik in den gymnastischen Verhältnissen der Männergestalt wie die Symplekmen.

Mit diesen verschiedenen Verhältnissen hat die Plastik ein ungeheures Gebiet, und man wird mit Unwillen erfüllt, daß die neuern Künstler immer nur den Griechen, die nicht alle diese Gebiete bearbeitet haben, nachahmen. Manche Künstler haben auch den Fehler begangen, das, was sich besser für Malerei eignet, plastisch darzustellen. So hat z. B. Dannecker ein Christus-Ideal plastisch dargestellt. Der Prophetenmantel, womit die Gestalt bedeckt ist, nimmt aber dem Bildhauer die größte Aufgabe weg. Für einen Maler dagegen eignet sich ein solches Christusideal vortrefflich, wie die schönen Gemälde von Christusidealen aus dem Mittelalter beweisen. So werden die Gränzen der Kunst von den Künstlern oft nicht beachtet.

Will die Plastik sich in die Vielheit von Statuen werfen, so ist ihr dieß nur erlaubt dadurch, daß sie auf die

Vollständigkeit der Masse nach allen Dimensionen Verzicht leistet. Dieß geschieht, wenn sie mit Aufgebung eines Theiles derselben sich als Relief in die Fläche verbreitet. Das Relief ist eine Vielheit plastischer Gestalten in die Fläche ausgegossen, wo die Fläche es in der Gewalt hat, sich als ein Lokale für die Gestalten auszubilden. Die in der Bedeutung höchsten Personen treten vor, die andern zurück. (So ist z. B. ein in dieser Beziehung gutes Relief an der Hubertuspflege dahier in Würzburg). Je mehr die Gestalten sich in die Fläche verlieren, desto weniger gewähren sie allseitige Betrachtung. Das Relief hat die herrliche Gelegenheit, seine Gestalten immer mehr in die Fläche als ihr Lokal zurücktreten zu lassen. Es ist entweder über der Fläche erhaben, oder in dieselbe eingegraben. Die geschnittenen Steine der Alten, bei welchen die Masse bald positiv in Erhöhung, bald negativ in Vertiefung hervortritt, gehören gleichfalls zum Relief. Die alte Kunst der Griechen hat Beides durchgeführt (Entaglio und Kamee). Bei beiden giebt es verschiedene Grade, immer aber muß die Hauptfigur hervortreten. Gleichfalls Reliefs sind die Münzen und Medaillen.

Noch eine andere Form ist für das Relief, wo es in die Erde hinabsinkt und doch noch sich zeigt. Nicht nur in selbstbegränzter Fläche verstattet das Relief die Vielheit, sondern es kann auch eine Reihe von Reliefs sich zum Ganzen anschließen. In die Fläche versunken wird das Relief zur Mosaik. Farben und Gränzen deuten die Figur an. Es liegt wirklich etwas Geistermäßiges darin und ist da am meisten an der Stelle, wo überhaupt Kunst herrscht. Eine Fläche, die man mit Füßen tritt, schließt die Darstellung der höchsten Ideale der Kunst von sich aus und begnügt sich mit Kunstformen ohne bestimmten Sinn, Spielereien, in denen das Auge sich gefällt, Arabesken. Sie bestehen entweder aus bloßen Linien, oder sie gehen weiter und stellen z. B. eine Weide, einen Grabstein, eine Leyer und ein Schwert zusammen, ohne jedoch ein bestimmtes Grab anzudeuten. Die Arabesken sind

malerisch, befriedigen das Auge und bringen eine Gemüthsstimmung hervor. Die griechische Kunst hat auch meistens solche gewählt, oder sie hat mythische Aufgaben arabeskenmäßig behandelt. Z. B. in Salzburg wurde in Mosaik der Mythus von Theseus und Ariadne aufgefunden. Die Gänge des Labyrinths erlauben die arabeskenartige Ausführung. — Mosaik also ist in die Fläche versunkenes Relief, nur durch Farben und Gränzen die Figuren andeutend. Die künstlerisch räumliche Begränzung heißt ein Rahmen, und durch ihn wird das Relief ein völlig künstlerisch ausgeführtes Ganzes. So qualificirt sich das Relief zur Ganzheit.

Im Relief tritt die Gradation der Bedeutung als stufenweise Erhebung der Masse über die Grundfläche hervor, auch hat das Relief eine geschlossene Begränzung und Lokalität seiner Gestalten. Mit dieser Begränzung und Lokalität geht es aber selbst als Theil in eine höhere Aufgabe der Plastik ein, nämlich ein Massensystem zu entwickeln, welches in seinen Massen und Zwischenräumen symmetrisch aufgestellt ein peripherisches Verhältniß zu einem plastischen Mittelpunkte habe. Dieß ist ein Gebäude, welches sich als Tempel um die Statue eines Gottes herlegt. Das Relief hat einen unaufhaltsamen Trieb in die Fläche. So schließen sich mehrere Reliefs durch gemeinschaftlichen Inhalt verbunden aneinander an. Z. B. oben an der Akropolis in Athen war die ganze Panathenäenprozession in fortlaufenden Reliefs dargestellt. Im Relief liegt also die Möglichkeit der ungeheuren Verbreitung in die Fläche und es zeigt die Tendenz nicht nur in die Vielheit der Gestalten, sondern auch der Fläche überzugehen. Eine Allheit der Fläche, ein Flächensystem in festen Massen wird ein Gebäude. Es ist ein geschlossenes Flächensystem, massiv dargestellt. Dieß steht am Ende der Plastik, und sein möglichst plastischer Mittelpunkt ist die Büste oder Statue. Das Gebäude ist die Peripherie für diesen Mittelpunkt. An den Wänden können mehrere Statuen sein und in den Wänden Reliefs. In der Idee eines Gebäudes ist die Reziprozität

ausgedrückt, denn das Gebäude ist ein Flächensystem, das sich um die Büste oder Statue herumwölbt und sich auf dieselbe zurückbezieht. Wird die Büste oder Statue zur Göttergestalt, so wird das Gebäude zum Tempel, die Vollendung der Plastik. Es wird zum Pantheon, in welchem die plastische Kunst sich vollendet hat.

Das Gebäude als geschlossene Lokalität mit unbestimmter Möglichkeit der Ausfüllung ist dem Begriffe des Gefässes verwandt. Da aber in seinen Zwischenräumen gleichfalls das Gesetz der Kunst zu herrschen hat, so dürfen sie nicht mit Masse, sondern nur ideell ausgefüllt werden. Diese ideelle Ausfüllung liegt in ihrer Beziehung auf ihren ästhetischen Mittelpunkt, oder, wenn das Gebäude von seiner höchsten Stufe herabsteigt, zu den Bedürfnissen des Menschenlebens. So liegt die Ausfüllung in den Verrichtungen des Menschenlebens, welche das Gebäude zur Wohnung machen.

Nach der Ansicht der Plastik sind des Tempels Räume hohl (Gefäß), also ein möglich zu erfüllender Inhalt. Von außen ist er eine bloße Masse, die durch die Kunstgestaltung befriedigen kann oder nicht, und ihr Inhalt wird nicht gesehen. Bei der Außenansicht kommt es bloß auf die symmetrischen Verhältnisse an, aber womit soll man die leeren Räume erfüllen? Zuvörderst müssen dieselben innerlich ausgearbeitet werden, daß sie der äußern Symmetrie entsprechen und auch innerlich den Anblick eines vollendeten Kunstwerks gewähren. Da kann nun das Gebäude mit nichts Besserem gefüllt werden, als mit religiösem Leben. Dadurch erhält das Gebäude den Namen Tempel. Das Göttliche, insofern es die Religion anschauen läßt, tritt in seinen Mittelpunkt und der übrige Raum ist von opfernder und anbetender Menge erfüllt. So wird der Tempel ein Versammlungssaal des Kultus und es fragt sich, in wie weit die Religion der sinnlichen Darstellung geneigt sei; z. B. im Christenthum steht die in Christus Mensch gewordene Gottheit als plastischer Mittelpunkt da. Der Tempel wird zum religiösen Versammlungsorte und wehrt die Beschränktheit der menschlichen Wohnung von sich ab.

Im Tempel muß das Gebäude zum religiösen Gebäude sich ebenso steigern wie die Menschengestalt zur Göttergestalt. Es muß die menschlichen Bedürfnisse abstreifen und zu einem Gotteshaus werden. Obgleich man weiß, daß die Gottheit nicht in Häusern, von Menschenhänden erbaut, wohnt, so sucht man doch die Gebäude, die zu Tempeln bestimmt sind, von allem menschlich Beschränkenden zu befreien und ihnen die Form der höchsten Kunstvollendung zu geben. Je nachdem der Kultus ist, ist auch das Gebäude der ästhetischen Form näher. Setzen wir den Opferkultus, so kann die ästhetische Form am meisten darstellen, indem das Gebäude für den Tempel als Mittelpunkt den Altar setzt. Ist der Kultus innerliches Gebet, so wird der Tempel zum Betsaal, der keine ästhetische Vollendung verlangt, sondern sich sogar mit dem einfachen länglich-viereckigen Zimmer begnügt. Es sind dieß zwei Extreme für die Tempelbaukunst. Vermittelt werden sie, wenn man an das Gebet anschließt, was das Gemüth erhebt, den Gesang, geleitet durch eine künstlich starke Stimme, Orgel. Dadurch erhält das Gebäude akustische Rücksichten, die in die Architektur verwebt werden müssen, die also mehr oder minder schicklich in die Idee des Tempels eingreifen. An das Gebet reiht sich noch ein religiöser Vortrag, dessen Zweck Religionsunterricht und gemüthliche Erbauung ist. Da muß für die Kanzel ein Ort gefunden werden, und so wird bei den Protestanten die Kirche zu einem Betsaal und Hörsaal für den Kanzelredner, dagegen bei den Katholiken sie zum Opferkultus dient, wo der Opfer-Altar in den Mittelpunkt gesetzt wird.

An den Kirchenbau haben sich sogar noch bürgerliche Ansichten angeschlossen. Als Hauptgebäude soll die Kirche durch einen Thurm über die andern Häuser hervorragen und der Thurm als Warte, ferner zur Aufnahme der Uhr und zum Glockengeläute erfüllt lauter bürgerliche Bestimmungen. Wie fatal dieses Anhängen des Thurms an die Kirche ist, wissen die Baumeister, und eines der in die Augen fallendsten Beispiele ist die wie eine völlige Rotunde gebaute protestantische

Kirche in Karlsruhe, wo der Thurm ganz isolirt neben die Kirche hingestellt ist. Was aber beschränkte menschliche Bedeutung hat, z. B. die Sakristei, muß in der Kirche versteckt werden. Ueber diesen bürgerlichen Beziehungen gehen vollends an den Dorfkirchen in der Regel alle architektonischen Rücksichten zu Grunde. Die Souveränität der ästhetischen Architektur sinkt herab, je weiter sie sich von der religiösen Natur entfernt. Z. B. im Ständesaal als politischem Versammlungssaal, wo gearbeitet wird, treten schon beschränkende Rücksichten in den Weg und diese werden um so beschränkender, je tiefer herab das Gebäude in bürgerliche Beziehungen eingehen muß, bis es zur Wohnung kommt.

Die Gebäude als Wohnungen schließen sich theils dem öffentlichen theils dem Privatleben der Bürger an und entwickeln eine geschlossene Vielheit in der Idee einer Stadt, in welcher selbst die Zwischenräume des Gebäudes als Straßen und öffentliche Plätze wiederkehren. In der ländlichen Wohnung und ihrer aggregatischen Zusammenstellung in den Dörfern verliert sich die Idee des Gebäudes gänzlich in den Begriff einer für Ackerbau und Viehzucht nothwendigen Superstruktion. Die höchste Kunstform des Gebäudes, des Tempels, dagegen dispensirt sich nicht nur von den Beziehungen der Wohnung, sondern selbst von denen, welche bei einer nicht bloß ästhetischen Religion sich an den Kultus anschließen können. Geht das Gebäude vom Tempel ab, so muß es sich immer mehr den menschlichen Verhältnissen anschließen und geht durch die Paläste und städtischen Wohnungen hindurch, in den ländlichen Wohnungen aber erlöscht endlich die Idee der Architektur.

Am höchsten steht unter den menschlichen Wohnungen der Palast, denn er ist für den Fürsten, der das öffentliche Leben repräsentirt, und das öffentliche Leben ist das höchste. Der Regent hat eine öffentliche Wohnung, eine Residenz; sie muß den Ausdruck der fürstlichen Würde haben. Im Palaste nun erscheinen die Abtheilungen als geschlossene Ganze, Apartements, die zusammen ein Ganzes von Wohnungen ausmachen. Jene

gleichen den Stadtvierteln in der Stadt, die Gänge den Straßen, die Höfe den öffentlichen Plätzen.

Die letzte Wohnung ist die Wohnung des Landmanns, wo die Möglichkeit liegen muß, neben dem Acker zu sein. Daher nehmen die Bestandtheile der Viehzucht und des Ackerbaus, Stall und Scheuer, Theil an der Wohnung. Dieß ist das niedrigste Gebäude.

Die Kunstform des Gebäudes verlangt 1) Umfang und imposante Masse des Ganzen; 2) Maaß und Freiheit der Abtheilungen und der Beleuchtung; 3) Wölbung; 4) Verzierung. Für die letztere bieten sich alle partiellen Flächen des Gebäudes an, und hier muß dafür gesorgt werden, daß die organische Rundung und der ideelle Ausdruck der Verzierungen nicht mit den geometrischen Verhältnissen der Steinmassen in zu grellen Gegensatz gerathe.

Da es die Baukunst mit Massen zu thun hat, so kann sie ihre Ideen nur im Großen ausführen, denn ein Massensystem kann sich nur in Massen entfalten, und das imposante Aeußere muß sich auch im Innern wiederholen. In einer imposanten Masse von außen und innen hat die Baukunst das Großartige zu leisten und dieses schon durch den Totalanblick auszudrücken.

Das große Ganze muß als durchgeführte ideale Schönheit, als Organisation, abgetheilt werden. Dieß giebt ein vielfaches Ganzes von Mittelhallen und Nebenhallen, die das Gebäude in vollendeter Totalitätsform umfaßt. Die Abtheilungen müssen den Totalanblick nicht verwehren, sie müssen möglichst frei sein; ja man muß sogar von den Nebenhallen das Ganze übersehen können und nie das Ganze aus dem Auge verlieren. Bei der Offenheit der Abtheilungen muß auch gleichmäßige Beleuchtung herrschen — eine ungeheuer schwere Aufgabe, eine Totalität von Beleuchtung, unverkümmert von den Hallen, hervorzubringen. Die Beleuchtung von oben ist die schönste und allein ästhetische, aber wegen des Jupiter pluvius meistens unausführbar (Pantheon in Rom). Daher

muß man die Seitenbeleuchtung wählen und hier eine Totalbeleuchtung zu Wege zu bringen, ist schwer. Diese beiden Aufgaben, daß man von einem Mittelpunkt im Innern das Ganze als Ganzes überschauen könne, und daß das Licht überall gleich verbreitet sei, lassen sich im Tempel am besten lösen, weil er nicht wie die menschlichen Gebäude durch Wände in einzelne Theile zerlegt wird, wodurch die Auffassung des Gebäudes als Ganzes (von innen betrachtet) unmöglich wird.

Das Gebäude besteht aus Seitenmauern, aber es verlangt gegen das Wetter eine Deckung. Prosaisch macht man hier eine Flachdecke. Sie giebt dem Gebäude das Ansehen eines Würfels und das Würfelige gehört zu den niedersten der mineralischen Formen. Die höchste Form liegt im Kugeligen. Wo eine Flachdecke ist, da ist die Architektur schon durch menschliche Verhältnisse eingeschränkt, z. B. dadurch, daß mehrere Stockwerke in einem Gebäude sind. Die poetische und ästhetische Deckung ist, wenn der Plafont sich wölbt. Dieß geschieht nun entweder durch eine Kreiswölbung in einer völlig runden Kuppel — die höchste Schließung des Gebäudes. Von minderm Werth ist die ins Breite gezogene und die spitzig aufsteigende Wölbung, letztere die gothische, den Alleenwölbungen nachgemacht.

Das Letzte, was zur Vollendung der Idee des Gebäudes nöthig ist, sind die Verzierungen. Der allgemeine Begriff der Verzierung ist die Ausbildung der räumlichen Verhältnisse zu eigenen ästhetischen Gestalten. Die einfachste Verzierung ist, daß eine Gränzlinie, z. B. die Linien, die ein Fenster bezeichnen, selber Gestalt annehme z. B. zu einem Reifen werde, oder zu einem Rahmen, der wie ein Triller heraus und hinein, heraus und hinein gehe. Ein solches Spiel mit einfachen Verhältnissen ist die erste Form der Verzierungen. Gewundene und angenehm verschlungene Linien geben die einfachste Arabaske. Die Arabeske ist nichts als ein bedeutungsloses Figurenspiel. Bei der Arabeske ist die Idee, der

Inhalt, nicht nur nicht wesentlich, sondern sogar verboten. Die Gegenstände sollen nur gefällig verbunden sein; wenn sie einen Inhalt haben, so fallen sie schon in das Gebiet der Malerei, haben sie keinen Inhalt, so sind sie am besten gemacht, die leeren Wände zu verzieren.

Die Verzierung kann sodann durch Formen von Laubwerk und Blumen, Thiergestalten, ja selbst Menschengestalten als Reliefs erhöht werden. Die Verzierung ist der Theil, in dem die Form ihr eigenes Element hat; die Gränzlinie ist gegeben und die Verzierung ihre Form. Die Ringmauern sind die Massentheile des Gebäudes, die Verzierungen die eigentlichen Formtheile. Diese Verzierungen können Spiel und Arabeske mit allgemeinem Sinn werden, sodann können Reliefs und Statuen dazu verwendet werden. Für die Verzierungen ist die Form also vierfach: 1) die Verzierungen werden mit den Massenverhältnissen des Gebäudes verbunden durch die Rahmen, welche auch den Reliefs gegeben werden. Durch sie löst die Baukunst die Aufgabe, auch vegetabilische Laubformen und selbst Gemälde der mineralischen Masse angemessen zu machen. 2) werden die Verzierungen mit den Massenverhältnissen des Gebäudes verbunden durch Verschiebungen und Verziehungen, wie sie die Natur nicht hat, 3) durch Verzerrungen, wie die Fratzengesichter. Das Apollogesicht paßt nicht zu der Mauer, weil es als organische Form keine Beziehungen zu den geometrischen Verhältnissen der Mauern hat; um es passend zu machen, muß es verzerrt werden. Dazu gehört auch die Schädelbildung ohne Haut und Haare, weil sich die Knochenverhältnisse näher an die mineralischen Formen anschließen. 4) durch die Nische oder die schön gewölbte Vertiefung der Mauer für Statuen. Die schroffe gerade Mauer stünde sonst mit der Statue in geradem Gegensatz.

Das Gebäude als eine auf der Erdoberfläche stehende Masse kann auf einfachen Ausdruck gebracht werden durch jede stehende Masse überhaupt, also durch einen stereometrischen Körper, der ohne Abnahme der Masse von seiner Grundfläche

in die Höhe steigt. Dieß ist geradlinigt das Prisma, krummlinigt der Cylinder, welcher zur Säule wird, wenn ihn die Plastik durch Ausbildung seiner Gränzen zum Ganzen für die Anschauung macht. Der bis zur idealen Schönheit durchgearbeitete Kunstwerth des Gebäudes, welches fertig dasteht, kann durch jede einfach stehende Masse repräsentirt werden, durch einen Pfeiler oder eine Säule neben oder in dem Gebäude, die einfache Schönheit neben der idealen Schönheit. Daraus entsteht das Verhältniß der Säule und des Gebäudes. Das Gebäude als entwickelte Schönheit ist repräsentirt durch die Säule, so daß man durch die Art der Säule die Art des Gebäudes beurtheilen kann. In das Gebäude selber verwebt können beide Formen, Prisma und Cylinder, Pfeiler und Säule, auch als tragend die Last seiner Bedachung unter sich theilen. Hier ersetzen sie die Wände, stehend und tragend. Die Säule an sich mit ihrem Cylinder ist ein Stamm, aber da sie stehen soll, so muß sie einen Fuß haben, weil sie tragen soll — einen Kopf, Knauf. Fuß und Knauf haben Verzierungen, aber nicht bloß Verzierungen von Linien, sondern dem Fuß muß eine eigene Unterlage werden, Fußgestell, und das Gebälke über dem Kopf muß ebenfalls seine besondere Ausbildung erhalten. Die Säule selbst bleibt mit ihren drei wesentlichen Theilen in der Mitte. Aesthetisch wird die Säule dadurch, daß sie nicht vier= oder sechsseitiger Pfeiler, sondern symmetrisch rund ist. Jede Säule ist in ihrer einfachsten Idee dreitheilig, und Fuß, Stamm und Knauf verhalten sich gerade wie die Theile des Urtheils, der Stamm ist gleich der Copula das Mittelglied, die Vermittlung. Der Fuß und der Kopf der Säule werden, um symmetrisch zu sein, wieder dreitheilig. Er besteht aus der Unterplatte genannt Sockel, dem Würfel und der Oberplatte; Unter= und Oberplatte ragen über den Würfel am Rande hervor. Stellt man nun Säulen neben einander in eine Reihe, so läuft über alle hinweg der Unterbalken, Architrav, Erzbalken. Dieser ist die Grundlage des Gebälkes. Nun kommen die Balkenköpfe der Decke auf ihn herab, mit drei Einschnitten,

Triglyphen. Die schwarzen Löcher, welche die Zwischenräume zwischen den Balken bilden, können zugemauert werden, und werden angefüllt mit Reliefs und Arabesken. Diese bilden einen auf dem ganzen Architrav fortlaufenden Frieß, welcher ursprünglich aus Balkenköpfen und Zwischenräumen bestand. Ueber diesen kommt nun ein anderer Balken zu liegen, der soweit reicht als der Unterbalken und Karnieß (corniche) oder Kranz genannt ist. So ist die ganze Säule neuntheilig, wie der Syllogismus. Bei beiden regiert die Dreitheiligkeit gleich streng, weil es hier bloß um Vermittlung von Gegensätzen zu thun ist. Vermittlung ist hier wie dort das Wesen.

Nachdem nun die Säule in ein Gebäude von idealer Schönheit verwebt ist, ist sie selbst vielfacher Verzierung empfänglich, und aus ihrem Charakter muß man auf den Charakter des ganzen Gebäudes schließen können. Die Verzierungen schließen sich zuerst an den Kopf an. Der einfachste Knauf ist der mit Reifen oder Schnecken, Voluten, wie bei der jonischen Säule. Die korinthische Säule hat sogenannte Akanthusblätter, wie Federn eines Helmbusches. Die römischen Säulen haben, wie überhaupt die römische Kunst nicht originell ist, auf eine schöne Weise beides verbunden. Immer müssen aber die Verzierungen dem Charakter des Gebäudes entsprechen. Da die Säule ein Cylinder ist, so kommt es bei ihr auf die Verhältnisse der Dicke und Höhe an. Die verschiedenen Arten der Säulen sind: die toskanische, dorische, jonische, korinthische, und ihre Verhältnisse stellen sich so dar: bei den beiden ersten herrscht das Uebergewicht der Masse, bei den beiden letzten das Uebergewicht der Höhe vor, nämlich bei der toskanischen Säule verhält sich die Masse = 1: 5, bei der dorischen = 1: 7, bei der jonischen = 1: 9, bei der korinthischen = 1: 11. Die beiden ersten eignen sich wegen ihrer Dicke am besten zu Gebäuden, die sich durch Masse, die letztern zu Prachtgebäuden, die sich durch Verzierungen auszeichnen sollen. Die schlanken Säulen lassen sich am meisten verzieren. Aus den noch übrigen Säulen eines

alten Gebäudes können die Architekten den Charakter desselben errathen, indem sich der massive Charakter eines Gebäudes in der toskanischen und dorischen, der erhabene in der jonischen und korinthischen Säule wiederholt. Die Säule wird unten gemessen. Obgleich die Säule eigentlich die reine Form des Cylinders ist, so wurde doch wegen der Rücksicht der Schwere mehr Masse am Fuße gegen die Erdfläche geworfen, am Kopfe aber spitzt sie sich unmerklich zu. So geht die Säule zum Theil unmerklich aus dem Cylinder in den Kegel über und steht besser. Von den Verhältnissen der griechischen Säule und Säulenordnung weicht aber theils die alte orientalische theils die neuere (gothische) dem Orient nachgebildete Baukunst vielfach ab.

Wie Länge und Dicke der Säulen selbst, so muß auch die Entfernung der Säulen von einander ein bestimmtes Verhältniß haben. Die nothwendige Verbindung mehrerer Säulen heißt Säulenordnung und in der Säulenordnung müssen die Säulen nicht so nahe stehen, daß sie wie eine Mauer, und nicht so ferne, daß sie wie Stecken erscheinen; es müssen verhältnißmäßige Säulenzwischenräume sein.

Die Säule hat nun viererlei Ansichten: 1) die Säulen bilden, um einen Totalanblick möglich zu machen, statt der Wände die Abtheilungen; 2) sie bilden Vorhallen oder einen Säulengang um das Gebäude herum (περίσυλος); 3) sie repräsentiren das Gebäude und gehen 4) stehend und tragend in die Massenverhältnisse des Gebäudes mit ein.

Aus dem letztern folgt, daß es ein Unsinn in der Kunst ist, wenn die Säule die Menschengestalt, überhaupt eine andere als die Cylindergestalt hat. Das durch und durch politische Völkchen der Griechen hat das Politische auch in das Gebäude hineingetragen und aus dem Holze der eroberten persischen Flotte Sparrenwerk gebildet, und ebenso hat es, um seinen Haß gegen die Perser auszudrücken, den Stamm der Säule in eine Männergestalt in persischer Kleidung verwandelt, die Perser, oder in eine Mädchengestalt mit der Nationaltracht der Mädchen von Karyä mit einem Korb auf dem

Kopfe (Karyatiden). Dadurch ist aber die Menschengestalt mißhandelt und entwürdigt, denn der Mensch ist zum Stehen und nicht zum Tragen gemacht. Eine etwas bessere Form ist die der Atlasse, der riesenmäßigen Männer. Hier ist die Schändung der Menschengestalt dadurch gemildert, daß sich der Mythus vom Atlas auf den himmeltragenden Mann bezieht, und anderntheils dadurch, daß die Atlasse nicht reine Menschengestalten sind, sondern nur bis zu den Hüften ausgebildet auf Pyramiden sitzen. Die zweite Folge aus dem Stehen und Tragen der Säule ist, daß, wenn wie in Aegypten die Säulen aus dem Tempel herausgetreten sind und von dem Gebäude sich überhaupt losreißen, sie das Tragen aufgegeben und sich die Freiheit genommen haben, sich oben zuzuspitzen als Obelisken.

Das Gebäude als Kunstwerk und am meisten der Tempel soll selbst wieder durch angemessene Form der Erde verbunden werden, von der sie würdig umgeben zu sein verlangen. Da muß man einen Zauberschlag auf die Erde thun, um Pflanzen und Bäume hervorzubringen. Nun entstehen Baumgruppen und verschlungene Pfade. So steht der Tempel im heiligen Hain und die Erde bildet für jenen gleichsam eine Nische. Hier findet nun Statt, was bei allen Verhältnissen, wenn sie zweigliedrig sind, eintreten kann, nämlich daß man sie umkehren kann. Da wird dann der Hain zur Hauptsache gemacht und der Tempel ist nur Verzierung — Park, Kunstgarten. Für die Kunst entsteht hier die Aufgabe, die möglichste Fülle der mannigfachsten Naturscenen zusammenzufassen. Das Großartigste leisteten darin die Chinesen. Hier gilt es ein System von Naturschönheiten zu schaffen, wo die Kunst nur verschönernd eintritt. Der Kunstgarten ist der weltlich gewordene heilige Hain. Von den Parks steigt die Gartenkunst herab zu den Blumengärten und noch tiefer zu den Baumgärten. Der Blumengarten stellt noch ein ganzes System vegetabilischer Schönheit dar und eine von unsern Gärtnern noch wenig geahnete Idee ist, ein System von Blumenbeeten zu machen, wo die mannigfaltigen Blumenarten symmetrisch vertheilt mit

den Jahreszeiten Schritt halten. In ästhetischer Hinsicht, obgleich nicht in naturphilosophischer, niedriger ist der Baumgarten, der das Nützliche mit dem Schönen verbindet. Die vierte und niederste Stufe der Gartenkunst giebt den Krautgarten, der allein für das Nützliche berechnet ist. In dem Park fließen alle vier Stufen zusammen, denn in einem Park kann eine Nebenpartie Krautgarten, eine andere Baumgarten, eine dritte Blumengarten sein, und eine vierte endlich die Parkform selbst haben.

So ist denn die Idee der Plastik, deren Wesen die Masse und deren Form die Raumbegränzung ist, durchgeführt.

II.

Malerei.

(Flächenkunst.)

Die zweite Stufe der Kunst, welche sich in der Oberflächlichkeit der Lichterscheinung ausbreitet, muß für das reale Wesen der Masse die Lichterscheinung derselben substituiren, welche Farbe genannt wird. Die Flächenkunst schließt sich durch ihre räumliche Natur an die Massenkunst an. Sie ist die sogenannte Malerei, wo die Fläche auch Schein wird, indeß das Mosaik eine wirkliche Fläche hat. Dieß geschieht, wo die Fläche im Lichte durch das Auge existirt als Farbe. Die Farbe ist der Flächenkunst Wesen, und die Aufgabe dieser ist, eine Farbenwelt zu entwickeln, durch deren Gegensätze und Begränzungen Weltideen ausgedrückt werden können. Die Farbe ist Wesen, Element und Inhalt der Malerei. Dabei sind vier Gesichtspunkte. Als scheinbares Material, in welchem sich Gegenstände begränzt zeigen, ist die Farbe 1) Grundfarbe, die wesenhafteste Farbe z. B. das Inkarnat, die Fleischfarbe beim Menschen, bei dem Erz die Bronzefarbe; 2) auf diese Grundfarbe werden ihre Gegensätze, Differenzen, höhere oder tiefere

Tinten aufgetragen. 3) die Farben haben nicht nur Gegensätze mit der Grundfarbe, sondern auch unter sich, z. B. Gegensatz der Farbe des Leibes mit denen des Kleides, der Farbe des Baumes mit der der umgebenden Luft; und diese suchen 4) ihre Vermittlung und finden sie im Ineinanderfließen der entgegengesetzten Farben z. B. von Blau und Gelb, welches Grün giebt. Die Behandlung dieser vier Dinge giebt die Theorie vom Colorit.

Die Malerei, ein einseitiger Ausdrück für diese Kunstform, hat es nicht bloß mit den eigentlichen Gemälden zu thun und man nennt sie besser die zeichnende Kunst. Eine scheinbare Fläche für das Auge ist das Material für diesen ganzen Zweig der Kunst und dazu bedarf sie durchaus des Lichts; und dieser ganze Zweig der Kunst lebt in dem Licht. Es ist eine Kunstform, die in der einfachsten Lichterscheinung verweilt und bis zu der vielfachsten Lichtentwicklung geht. Die vielfache Entwicklung liegt in den Farben, indem die Welt der Qualitäten sich in dem Lichte und den Farben wiederholt.

Hier entsteht wieder die Frage, welches ist die einfachste Erscheinung im Lichte? Die zwei extremen Formen sind gleich einfach: weiß und schwarz. Weiß ist die Form des in sich selbst noch nicht differenzirten Lichts, schwarz die des erloschenen, untergegangenen Lichts, wo die Differenzen verschwunden sind. Im Weißen ist der Ausdruck einfach positiv, im Schwarzen einfach negativ; im Weißen sind die Farben noch nicht auf-, im Schwarzen sind sie schon untergegangen, wobei, weil das Weiße die positive, das Schwarze die negative Lichtform ist, sie dieselbe Rolle haben wie positiv und negativ in der Faktorentafel (Organon §. 58; Erläuterungen zum Organon S. 68), indem der Begriff positiv als Inhalt gebend, der Begriff negativ als Gränze setzend erscheint. Hier ist das Inhaltige durch weißes Licht und das Formale durch erlöschendes Licht angedeutet. Vulgär ausgedrückt heißt es: weißes Papier mit schwarzen Gränzlinien darauf giebt Zeichnung, und wenn die Zeichnung mechanische Vollendung erhalten hat, Kupferstich.

Das weiße Papier ist der Inhalt gebende, die schwarzen Linien der begränzende Faktor. Das weiße Papier ist die positive Lichtphase; bei ihm ist das Maximum von weißer Fläche und das Minimum von Masse. Da hier alles im Schein lebt, so braucht man auch die Begränzung bloß im Schein zu suchen, wozu die schwarzen Umrisse genügen. Der Kupferstich ist die technisch vollendete Zeichnung mit dem höchsten Grade der Schärfe, deren Maximum bei dem Stahlstich ist. Die Idee der Zeichnung verlangt weißes Papier und schwarze Linien; farbiges Papier geht schon in das Gemälde über, das eine Differenzirung der Grundfarbe enthält.

Der Flächenkunst erste Form ist: schwarze Linien als Umrisse und Andeutungen der Gränze auf weißem Grunde. Die schwarze Linie gehört einzig der Kunst, denn nirgends in der Natur ist die Gränze durch Linien angedeutet. Die Linien als Andeutungen der Gränze sind also Sprache, Schrift und für die Beschauenden, nicht für die Dinge, denn diese haben keine Linie. Der zweite Schritt bildet den Uebergang zu den Schattirungen. Die farblose Scheinfläche erhält Umrisse mit Schattirungen ausgefüllt. Diese deuten die Körperlichkeit und nicht bloß die Fläche an, z. B. das Hervorragen der Wange, der Nase u. s. w. Die dritte Form ist, wenn man die weiße Grundfläche differenzirt d. h. färbt, z. B. eine Darstellung auf farbigem Papier. Die Farbe der Grundfläche wird Stellvertreterin der Masse. Nun muß diese Farbe auch die vorher gezeichneten Umrisse und Schattirungen in sich aufnehmen, denn diese werden gesetzt als an der Masse befindlich, nicht so, daß die Masse die Schattirung und Umrisse vernichtete, sondern sie bleiben durch die Farbe durchscheinend. Dieß ist der illuminirte Kupferstich. Der Inhalt, die Fläche, ist farbig geworden und die Gränzen scheinen durch die Farben durch. Sobald die Farbe eintritt und die Umrisse und Schattirungen durch die Farbe durchscheinen, ist diese Stufe gegeben. Die vierte Stufe ist, wenn die Farbe Alles wird und die Umrisse und Schattirungen der Zeichnungen nicht mehr

durchscheinen, sondern von der Farbe völlig ersetzt werden. Wir haben dann das Gemälde. Hier ist die ganze Schöpfung von Lichtgestalten aus bloßen Farben. Dabei hat die Zeichnung zu Grunde gelegen, aber sie ist in der Ausführung verschwunden, und die Schattirung ist ebenfalls in Farben gemacht. Das Gemälde ist eine vollendete Farbenwelt.

Auch das Gemälde, wie die Plastik, geht aus von der Büste als Portrait und schreitet von da zur ganzen Gestalt fort. Aber statt des Reliefs, in welchem für die Plastik die Lokalität hervortritt, nimmt die in Schein und Fläche bildende Malerei die Aufgabe für sich, die Lokalität als Landschaft zur eigenen Kunstaufgabe zu machen, in welcher sie sich denn auch der Architektur entledigt, so daß ihr als vierte und höchste Aufgabe nur bleibt, einen in sich geschlossenen Moment des Menschenlebens mit seinem Lokale als historisches Gemälde zu bilden. — Die Malerei geht also anfangs denselben Weg wie die Plastik; sie beginnt nämlich mit der Büste, hier Portrait genannt. Die Malerei benützt aber ihre Büsten zum Ausdruck der Aehnlichkeit, weil sie vor der Plastik das voraus hat, daß sie durch ihre Farben in das Lebendige eingehen kann. Der Bildhauer kann auch Portraitbüsten machen, aber viele Gesichter eignen sich gar nicht für den Bildhauer. So gut sich z. B. Göthe's Gesicht, das eine Welt enthält, für die Büste eignet, so wenig eignet sich Schillers Gesicht dafür. Dann kann auch der Bildhauer Manches, was zum Portrait gehört, gar nicht ausdrücken, wie z. B. das Auge. Das Christus-Ideal mit seinem seelenvollen Ausdrucke gehört daher für den Maler nicht für den Bildhauer. Bildhauer und Maler gehen von der Büste aus noch mit einander zur ganzen Gestalt über, von da an trennen sie sich aber. Von der ganzen Gestalt nämlich schreitet der Bildhauer fort zu der Vielheit der Gestalten im Relief. Jedes Relief muß eine bestimmte Lokalität haben, wie z. B. die Ausgießung des heiligen Geistes die bestimmte Lokalität hat. Der Maler hebt nun die Lokalität besonders heraus und die Aufgabe, Lokalitäten zu malen,

heißt Landschaftsmalerei. Dieser Ausdruck ist nicht so wörtlich zu nehmen, denn wenn z. B. das Innere der Peterskirche, oder überhaupt irgend eine Lokalität gemalt wird, so ist dieß Landschaftsmalerei. Von der Landschaft geht die Malerei über zu einer mit menschlichem Treiben und Handeln erfüllten Lokalität, und das giebt das historische Gemälde. Auch dieser Ausdruck ist wieder nicht wörtlich zu nehmen, denn der Gegenstand des historischen Gemäldes kann auch aus einer Fabel genommen werden.

Da das Gemälde mit Aufgebung der Masse auch die dritte Dimension (Dicke) nicht mehr hat, doch aber Körper darstellen soll, die im vollständigen Raum existiren, so muß die Malerei darauf achten, auf welche Weise die dritte Dimension in die Lichterscheinung der beiden andern Dimensionen (Länge und Breite) eingreift. Dieses Eingreifen ist doppelt als Schattirung und Perspektive, indem nämlich erstere eine Wirkung des Hervortretens der dritten Dimension über die zweite, letztere aber eine Wirkung des Zurückziehens der dritten hinter die zweite ist. Es gilt für das Auge die Umrisse, wie sie sich im Lichte präsentiren, rein aufzufassen. Diese reine optische Auffassung der Lichterscheinung differirt viel von dem, wie die Dinge wirklich sind, z. B. ein dreieckig aufgeschlagener Hut stellt sich dem Auge ganz anders vor, als seine Umrisse wirklich sind. Daher ist hier die Aufgabe, die Umrisse zu gewinnen, wie sie sich im Licht dem Auge präsentiren und nicht, wie sie sind. Nun soll aber auch die Erscheinung der dritten Dimension, der Masse oder Dicke, in der zweiten, der Fläche, zur Darstellung kommen. Z. B. die Kugel zeigt schon in der Lichterscheinung die Dicke. Diese nun in der Fläche darstellbar zu machen ist Aufgabe der Flächenkunst. Die Fläche, welche die erste und zweite Dimension enthält, verbreitet überall gleiches Licht. Wenn aber die dritte Dimension hervortritt, z. B. die Nase hervorragt, ist die Lichtverbreitung nicht mehr gleich, indem die eine Seite, z. B. des Gesichts, von geradem, direktem Lichte getroffen, die andere

von dem etwa von der weißen Wand zurückfallenden, indirekten, negativen Lichte beleuchtet wird. Da entsteht nun die Möglichkeit, durch Schattirung die dritte Dimension nachzubilden, indem die Zeichnung schwächere oder stärkere Beleuchtung aufnimmt. Dieß sind die Schatten und Lichter in den Umrissen. Hier ist die Zeichnung ingeniös und schlau. Sie macht entweder parallele Linien so nahe bei einander, daß das Auge die Zwischenräume nicht gewahr wird. Diese Schattirungen wollen das Auge schwächer und unbestimmter sehen machen und verwirren. Ein anderes Mittel sind die gitterartigen, schraffirten Linien, ebenfalls um das Auge irre zu machen. So hat die Zeichnung den Schein des Körperlichen bewirkt. Die Schattirung beruht auf dem Gegensatz direkt und indirekt einfallenden Lichtes, wovon das Letztere sich mehr der Dunkelheit nähert und durch verschiedene Tinten der Farben ausgedrückt werden kann — Lichter und Schatten, wobei Schatten in Schatten sowie Licht in Licht die Gränzen zerfließen, Licht im Gegensatze mit Schatten sie aber hervortreten läßt. Die Perspektive dagegen beruht auf der detaillirten Auseinandersetzung des Nahen und der bis zum Punkte gehenden Concentration des Entfernten für das Auge, woraus nach den Raumverhältnissen eine Erhebung des Entfernten und eine Senkung des Nahen entsteht. Die Farben werden dabei theils unmittelbar theils durch das durchsichtige Medium affizirt. Der Grundsatz der Perspektive ist ebenfalls nur Täuschung in der Erscheinung. Sie beruht darauf, daß dem Auge das Nahe exponirt — mit scharfen Umrissen — erscheint, das Entfernte mit schwachen, das Nahe groß, das Ferne klein. Das Detail der Wirksamkeit des Auges liegt in einer bestimmten Nähe, wo es das Ganze und die Theile genau begränzen kann. In der Ferne hört das Unterscheiden der Theilgränzen auf und daher erscheinen die Gegenstände in der Ferne kleiner. Diese Täuschung erreicht nun die Flächenkunst dadurch, daß das, was nahe ist, groß, was ferne klein dargestellt wird. In einem langen Saale spitzen sich dem, der am

einen Ende des Saales steht, nach dem andern Ende sehend die zur Seite stehenden Wände ganz zu, während der Fußboden sich zu erheben, die Decke sich herabzulassen scheint, so daß der Saal als hohle abgestumpfte Pyramide erscheint. So wird die Darstellung der dritten Dimension in der Fläche, die doch nur zwei Dimensionen hat, durch die lügnerische und trügerische Kunst erschlichen. Der Fehler der Lüge verschwindet aber dadurch, daß Jedermann die Lüge weiß. Durch die Farbe erhält die Perspektive noch eine bedeutende Unterstützung; in der Ferne fließen die Farben zusammen, indeß sie in der Nähe bestimmt hervortreten. Die Perspektive malt mit lichtheller und nebelgrauer Farbe; die Nähe ist lichthell, die Ferne ist nebelgrau, weil in der Luft, je ferner sie ist, eine um so größere Masse zusammengedrängt ist und unbestimmbar in's Auge fällt. Dieß ist die Luftperspektive. In der Ferne werden überhaupt Umrisse und Farben unbestimmt, und dem Manne in der Ferne sitzt der Hut auf den Schultern. Besonders ausgezeichnet in der Perspektive hat sich die Niederländer Malerschule.

Für die Lichtwelt, welche in der Malerei sich entfaltet, hat die Kunst überall zuvörderst den Gesichtspunkt aufzugreifen, in welchem als Einheit die malerische Anschauung concentrirt wird, und welcher die Unterordnung der Theile bestimmt; dann folgt die materielle Behandlung mit Farbe — Colorit, welches zugleich auch durch den Gegensatz der Lichter und Schatten gemüthlichen Ausdruck zu haben vermag; dann die formale Behandlung der Dimensionsverhältnisse, welche Zeichnung genannt wird, und endlich die Composition als Totalitätsform oder Organisation der Vielheit des Ganzen, welche auf die durch den Gesichtspunkt entstandene Anordnung zurückläuft. Jede Idee hat ihre Erscheinungsform und da muß man nun bei der Darstellung die Form finden, in welcher die Idee am klarsten sich wiedergiebt; z. B. Göthe's Gesicht, der Weltspiegel, wird sich nur en face ganz vortheilhaft präsentiren, wogegen en profil der höchste Werth seines

Gesichtes verloren geht. Bei andern zeigt sich mehr das Thätige im Gesicht, und dieß hat seine Darstellung im Profil. Bei einer Gruppe ist es eine wichtige Frage, wie die in dieser Gruppe liegende Idee am malerischsten aufgefaßt werden kann, und das ist der Gesichtspunkt. In ihm liegt eigentlich das ganze Kunstwerk zusammen, weil er dem Totaleindruck seine bestimmte Bezeichnung giebt. Ein falscher Gesichtspunkt kann das Ganze verhunzen bei der Büste, Statue, der Landschaft und dem historischen Gemälde. Schiller z. B. geschieht volle Gerechtigkeit, wenn er tief melancholisch den nachdenkenden Kopf in die Hand gelegt dargestellt wird. Von der Seite aufgefaßt würde das Göthe'sche Gesicht den Egoismus zeigen, der im Charakter des Dichters lag. Was der Maler im Gesichtspunkt verfehlt hat, kann er in der Ausführung nicht mehr gut machen. Bei der Landschaft der städtischen oder ländlichen Lokalität wird der Gesichtspunkt Standpunkt genannt und hat eine wichtige Bedeutung in den Zimmerstücken ohne Person — dem sogen. Stillleben, dessen Idee eine Lokalität ist, die sich dem Bedürfnisse des Wohnens anschließt. Hier kann z. B. das Zimmer in Widerspruch kommen mit den Möbeln. Stellt man nun menschliche Figuren als Staffage in die ländliche oder städtische Lokalität, so darf die Figur durchaus nicht als Hauptperson dastehen. Endlich kommt der Gesichtspunkt auch in das historische Gemälde. Dieses ist eine Gruppe in gemeinschaftlicher Handlung aber verschiedener Theilnahme der Glieder, und diese treten nur durch richtigen Gesichtspunkt heraus, er entscheidet das ganze Glück des Gemäldes. Er ist eine Thesis, eine Prädestination.

Vom Gesichtspunkte geht die Entwicklung weiter in das Materielle durch die Farbe, welche die Masse vertritt und ins Formelle durch die Zeichnung, welche die Umrisse und Dimensionsverhältnisse bestimmt. Dieser formelle Theil, die Zeichnung kann ganz auf geometrische Verhältnisse gebracht und mechanisch ausgemessen werden. Daher findet man auch bei geistlosen Malern die Zeichnung richtig. Solche Maler, die sich besonders auf das

Colorit geworfen haben, haben oft die Zeichnung vernachläßigt, weil sie die Verstöße dagegen durch die Lebhaftigkeit der Farben zu verdecken hofften. Der materielle Theil der Ausführung geschieht also durch die Farben, das Colorit, das 1) auf der Grundfarbe und ihren Nüancen (Tinten) beruht, 2) auf dem Gegensatz der Farben, 3) dem Ineinanderfließen der Farben, und 4) auf der Schattirung durch Schatten und Lichter. Letztere müssen eine angenehme Harmonie hervorbringen, indem sie miteinander wie die hohen und tiefen Töne correspondiren und das Gemüth musikalisch ansprechen, weil Freiheit und Gebundenheit in Farben wie in Tönen herrscht. Dieß findet man vorzüglich bei Rembrandt. Zum Colorit gehört auch noch das Frische und Matte der Farben, und dieß ausdrücken zu können ist der Werth der Farben.

Die Composition des ganzen Gemäldes endlich ist die Auseinanderlegung dessen, was im Gesichtspunkte liegt. Was im Gesichtspunkte nicht liegt, die Theile eines Gegenstandes, die sich einem gegebenen Gesichtspunkt nicht zeigen, das kann auch in der Composition nicht liegen. Die letzte synthetische Form ist die Composition, die Verbindung sämmtlicher Theile zu einer Gemeinschaft und Idee, welche reziprok auf den Gesichtspunkt zurückläuft. Ihre Aufgabe ist, durch die Idee der Sache und den malerischen Geist mit einem gemeinschaftlichen Ganzen zu schließen. Hier ist die Poesie des Malers.

Der formelle Theil des Gemäldes, der Zeichnung genannt wird, läßt sich gesondert von der Farbe in bloßer Verwebung von Linien darstellen, wobei er als Grundriß die Dimensionen und als Umriß die Gränzen der Gestalt wiedergiebt. Wie bei dem Gemälde die Farbe die Stelle der Masse vertritt, und ebendeßhalb das ächte plastische Kunstwerk die Farbe verschmäht, so vertritt bei der Zeichnung die farblose Fläche, auf welcher die Linien dargestellt werden, die Stelle der Farbe, und ein illuminirter Kupferstich ist kein ächtes Kunstwerk, so wie auch farbigte Zeichnung ein Zwitter ist. Das, was die Zeichnung aus dem Gemälde heraushebt, kann sie auch aus

dem plastischen Kunstwerke herausheben, und insoferne alle Kunst formaler Natur ist, so kann die Zeichnung ebensowohl dem plastischen als dem malerischen Kunstwerke voraus als Entwurf dienen, muß aber bei beiden in dem Werke selbst untergehen. In dem Gemälde wird die Zeichnung gar nicht mehr gesehen, sie muß aber doch hervortreten. Den eigentlichen Kampfplatz hat die Zeichnung in der ganzen Figur, denn da kommt es auf die Körperverhältnisse der Menschengestalt an. Bei verwickelten Verhältnissen, wie bei Symplekmen, ist die optische Auffassung höchst wichtig. Dieses Zeichnen ist die eigentliche Schule und wird Akademiezeichnung genannt. In der Landschaft erscheint die Zeichnung als Perspektive, im historischen Gemälde als Gruppiren, — eine schwere Zeichnungsaufgabe.

Insoferne der farblose Boden der Zeichnung selber die Stelle der Farbe und der Masse vertritt und in die Gränzen der Zeichnung eingeschlossen dieser anzugehören scheint, kann auch hier durch Schattirung und Perspektive noch eine Art von Malerei ausgeübt werden. Die Schattirung besteht hier aus Linien, welche in ihrer Durchkreuzung (schraffirt) oder in ihrem Zusammenfließen zwischen den Umrissen der Gestalt angebracht, das Auge an den Stellen indirekt einfallender Beleuchtung nicht zu leiten, sondern zu verwirren gemacht sind und daher auch durch nahe aneinander gedrängte Punkte ersetzt werden können. Die Perspektive kann ihr ohnehin sehr formales Wesen in der Zeichnung sehr gut entfalten.

Die als Kupferstich vollendete Zeichnung schließt sich demnach einerseits dienend an die Malerei an, andererseits aber hat sie durch ihre Bestimmtheit der Abbildung vielfachen Gebrauch für die Wissenschaft, zu welchem Zwecke sie auch die Farbe in die Kupferplatten aufnehmen oder auch den Abdrücken noch hinzufügen kann. Dadurch wird sie ein sehr brauchbares Mittel, alles in die sinnliche Anschauung Fallende zu concipiren, und dadurch der optischen Anschauung selbst sich ganz zu bemächtigen.

Die Malerei hat noch eine Seite, mit welcher sie sich an die Architektur anschließt, nämlich die Tapetenmalerei oder Tüncherei. Hier soll wirkliche Architektur sich durch gemalte ersetzen in Säulen und anderer Gebäudeverzierung. Ihr Gesetz ist daher einzig in der optischen Täuschung zu suchen. Das Letzte dieser Malerei ist die Theatermalerei in Coulissen, um die Täuschung an ein wirkliches Lokal anzuschließen. Diese Malerei hat die entgegengesetzte Aufgabe der wahren Malerei, nämlich das Wirkliche zu copiren und mit großen Massen der Farben zu wirken. Wenn das Gemälde die strengste Aufgabe der Kunst hat, so hat die Theatermalerei den Effekt zum Zweck.

Historische Skizze der Malerei. Wie die extremen Kunstformen, Plastik und Poesie, in der Geschichte zuerst bei den Griechen hervortreten, so fällt die Vollendung der Malerei als einer mittlern Kunstform in die christlichen Zeiten, und gieng hervor aus der mittelalterischen Begeisterung des Christenthums, welche auch der romantischen Poesie die Entstehung gab. Phidias und Homer, der Bildhauer und der Dichter der Griechen, hatten bereits die höchste Entwicklung der Kunst, während Zeuxis und Parrhasius noch Trauben mit einem Vorhang malten und nach wirklicher Handgreiflichkeit und richtiger Zeichnung arbeiteten. Die christliche Malerei arbeitete erst vollkommen nach der Darstellung der Idee, wenn sie auch anfangs einseitige Entwicklung einschlug. Die Richtungen, welche hier die sich entwickelnde Kunst einseitig genommen, haben die sogenannten Malerschulen gegeben, und weil Künstler, die im dreizehnten Jahrhundert aus Griechenland nach Italien kamen und großentheils Bildhauer waren, ihre bildhauerische Ansicht in Farbe und Umriß auch in ihre Gemälde hineintrugen, so hat die älteste florentinische Schule, deren berühmteste Meister **Giovanni Cimabue** (1300), **Leonardo da Vinci** (1520) und **Michel Angelo Buonarotti** (1564) sind, auch in ihren Werken den ausgezeichneten Charakter plastischer Härte der Zeichnung mit mattem oft grauem Colorit. Dieser Charakter mildert sich in der

römischen Schule, die mit **Pietro Perugino** (1524) beginnt und durch **Rafaele Sanzio da Urbino** (1520), Perugino's größern Schüler, bis auf **Carlo Maratti** (1713) sich fortsetzt. Aber erst die lombardische oder bolognesische Schule, beginnend mit den Brüdern **Agosto** und **Annibale Caraccio** (1602 und 1609) und sich fortsetzend durch **Antonio Coreggio**, **Salvator Rosa**, **Dominichino** und **Guido Reni** bringt die Malerei zur gänzlichen Unabhängigkeit von dem Einflusse der Plastik und zu einer gleichmäßigen Entwicklung ihrer Seiten. Kaum zu dieser Symmetrie ihres Wesens gelangt neigt aber die Malerei in der venetianischen Schule, die in **Tiziano Vercellio** (1526) ihren Stifter und in **Paolo Veronese** (1588) ihren berühmtesten Fortsetzer hat, zu einer Einseitigkeit, welche die Sinnlichkeit der Malerei in Colorit und Schattirung auf Kosten der Idee und der Zeichnung heraushebt, und die Wanderung der Kunst nach den Niederlanden entwickelt dort im vollendeten Handwerke der Kunst in Zeichnung und Farbenbehandlung eine realistische Einseitigkeit, welche in den Werken der holländischen und flamändischen Schule, wie einst die Griechen Zeuxis, Parrhasius, Pausias, der objektiven Wahrheit der Darstellung und der Befriedigung des Auges gerne die Ansprüche der Idee aufopfert, und deßhalb ihre Gegenstände so gerne aus der niedrigsten Wirklichkeit nimmt. Zu der holländischen Schule zählen sich **Lucas van Leyden** (1533) **Cornelius Poelenburg** (1650) und **Gerard Dow** (1680); zu der flamändischen (Brabant und Flandern), die in etwas größerm Style gearbeitet, **Peter Paul Rubens** (1640), **Anton Vandyk** (1641) und **David Teniess** (1649). Wenn aber Spanier, Franzosen und Deutsche ihre Nationaleigenthümlichkeit auch in ihren Gemälden ausgeprägt haben, so kann diese subjektive Einseitigkeit des Auffassens nicht für eine objektive Einseitigkeit der Kunst selbst, im strengsten Sinne also nicht für Schule gelten. Unter den Deutschen stehen hier oben an: **Albrecht Dürer** (1528), **Lucas Müller von Kranach** (1586) und **Johann Holbein** (1554), alle drei

ausgezeichnet durch Einfachheit und Gemüthstiefe. Unter den Franzosen geben **Jean Cousin (1590), Nicolas Poussin (1665), Chrétien le Brun (1690)** und **Noël Coypel (1722)** die damalige gezierte Zierlichkeit und kleinliche Aeußerlichkeit ihrer Nation wieder.

III.

Musik.

(Kunstform des Subjekt=Objektivitäts=Spieles.)

Plastik und Malerei sind räumliche Kunstformen, welche ihr Dargestelltes fixiren und von dem Darstellenden losreißen. Die zwei anderen Kunstformen sind zeitlich, in ihrer Darstellung vorübergehend, und hängen mit dem Darsteller zusammen.

Der Gegenstand der dritten Kunstform, die mit einem beschränkten Ausdruck Musik heißt, ist das, was mit Gefühlen und Trieben die menschliche Brust bewegt. Die zweite Kunstform hatte die halbe Objektivität in dem Lichte der Fläche, die Musik hat die halbe Subjektivität. In der dritten Kunstform nimmt die Kunst den halben Menschen auf. Das Gemüthliche ist vom Geistigen getrennt. Die geistige Seite liegt mit ihrer einseitigen Durchführung in dem Gebiete der Wissenschaft. Für die gemüthliche Seite, die halbe Subjektivität, ist die dritte Kunstform. Sie ist ein Gemüthsspiel mit dem Charakter der dritten Tafel, Subjektobjektivität als völliges Wechselspiel mit sich selbst durchgeführt. Das Subjekt wird objektiv, um — objektiv geworden — wieder subjektiv zu werden (Organon §. 150 ff. Erläut. zum Organon S. 114 ff.). In diesem Wechselspiel liegt die Bedeutung dieser dritten Kunstform; z. B. wir bringen unsere Gefühle in Töne und diese Töne erregen in uns wieder neue Gefühle, also sind wir hier in einem Subjekt=Objektivitäts=Spiele mit uns selbst begriffen. In dieser dritten Kunstform wird aber auch das Menschliche, die Ideen der vierten Kategorientafel, dargestellt.

Daher sind es, wie in der ganzen Kunst ebenfalls wieder Ideen, die im Subjekt=Objektivitätsspiele vorkommen.

Wir bleiben für diese dritte Kunstform bei dem alten Namen Musik, einem musikalischen Gemüthsspiele mit sich selbst, obgleich mehr als Musik hieher gehört. Die Lösung dieser Kunstaufgabe kommt entweder an die Kunstanlage, das musikalische Talent, oder an den freien Geist, der aller seiner Richtungen und Bewegungen ebenso Meister ist, wie der Gymnastiker.

Die möglichen Formen, in welchen das Gemüthsleben des Menschen objektiv werden kann, sind:

1) Die Gebehrde und Stellung der Menschengestalt. Die Gebehrde ist eine unfreiwillige Veränderung der Gesichtszüge, welche innerlich veränderte Gemüthszustände ausdrückt. Der Orientale hat die Gebehrde so schön dargestellt, wenn er sagt: laß dein Angesicht über mich leuchten! Wie die Freude die Gesichtszüge erweitert, so ist das Gegentheil davon die Nacht des Gemüthes, das in Schmerzen erlöschte Licht. Der Künstler soll aber mit den Gebehrden spielen, sie frei hervorbringen und wie in sich, so in andern zu erregen im Stande sein. Der Ausdruck des Gemüthszustandes bringt immer wieder den Gemüthszustand hervor. Was die Natur hier unvollkommen thut, soll in die Gewalt der Freiheit kommen, und dieß ist Mimik. In diesem Gebiete der Musik als Subjekt=Objektivitäts=Spiel ist noch von der Wissenschaft am wenigsten geleistet worden. Engel, welcher von der Philosophie zu weit entfernt ist, hatte nur einige Erfahrungen und Ansichten. Die Mimik muß auf die von uns ausgesprochenen Grundsätze der Aesthetik und Anthropologie zurückgehen. Die Aufgabe der Mimik sind die Gemüthszustände und ihr Ausdruck durch Gebehrden. Die Triebe auf Ergänzungsverhältnisse hinausgehend werden auf einzelne Gegenstände gerichtet, Begierden. Auf der andern Seite wird das Gemüth von Gefühlen bewegt, und beides zusammen ist die Grundlage dessen, was sich in Gebehrden ausdrücken kann: die Triebe mit ihren Begierden und die Gefühle mit ihren Empfindungen. Daraus ergeben

sich dann die extremen Zustände des Gemüthes, die sich auch durch Gebehrden kundgeben. So ist der orientalische Ausdruck für den Schmerz: das Kleid zu zerreißen, der treffende symbolische Ausdruck des innern Zerrissenseins. Wie nun die Plastik die Aufgabe hat, auch die Menschengestalt durchzuarbeiten, so müssen auch in der Mimik die Ideale der Gemüthszustände durchgeführt werden durch Alter, Geschlecht, Kleidung mit den sich in ihr reflektirenden Gesellschaftsverhältnissen. Z. B. das Gefühl des Schmerzes in männlicher Form giebt einen Philoktet, in weiblicher Form eine Niobe. Daraus entsteht dann die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Mimik. Die Stellungen in der Mimik haben in der französischen Sprache den eigenen Namen attitudes. Dieses Wort setzt voraus: 1) eine Gestalt, die für diese Künstleraufgabe gemacht sei; 2) liegt darin der angemessene Gebehrdenausdruck und die damit verbundene angemessene Stellung; 3) die angemessene Kleidung mit Benützung des Faltenwurfs, indem das Gewand dadurch die Bewegungen der Glieder wie im Triller drei — viermal wiederholt; 4) die Verwebung in eine Scene menschlichen Lebens, woraus die Gestalt erst ihre ganze volle Bedeutung erhält. „Heinrich von Ostade" endet mit solchen plastischen Gruppen lebender Figuren, wie sie das Leben zuweilen darstellt. Da die Kunst bestimmt ist, von jedem zu seiner eigenen und seiner Freunde Erheiterung geübt zu werden, so gehört sie für alle, die in gesellschaftliche Vergnügen eingehen, denn dadurch erhalten die Gesellschaften auch noch ästhetischen Ideeninhalt.

Die Mimik endigt mit der Stellung und ist der Statue gleich dadurch, daß sie nur einen Moment darstellt, der festgehalten wird. Sie ist der Ausdruck dessen, was in der isolirten, scharf begränzten Gestalt möglich ist. Zwei, drei Attitüden auf einander folgend gehören zu einer gemeinschaftlichen Geschichte und dieß verlangt ein ganz anderes Kunstgebiet, die Schauspielkunst, wogegen der Ausdruck der Versteinerung in der Sphinx oder Niobe der wahre Ausdruck der mimischen Darstellung ist.

2) Wenn man den streng gezogenen Wirkungskreis der Mimik in Gebehrde und Stellung verläßt, die Alles gethan hat, was in der Fixirung der Glieder möglich ist, so ist der Versuch zu machen, Alles darzustellen, was in der Bewegung der Glieder möglich ist. Z. B. die knieende Stellung ist ein verkürztes Stehen und spricht aus: ich bin kleiner als du; und hält der Kniende die Hände empor, so reicht er sie zum binden dar. Was hier fixirt ist, kann man auch frei geben, und nach allen Seiten entwickelt giebt es einen lebenslustigen gymnastischen Jüngling. Die Gymnastik zum ästhetischen Spiel gebracht heißt Tanz. Dieser Name, der das Ganze dieser Art des Subjektobjektivitätsspiels bezeichnen soll, ist von einem Theil genommen und die Schrittkunst, der gewöhnlich so genannte Tanz, ist nur ein geringer Theil von jenem. Auch des Seiltänzers und Taschenspielers Kunst, wie die Fingergymnastik im Klavierspiel, das Reiten und Wagenlenken gehört in die Gymnastik und soll zur ästhetischen Vollendung kommen. Reiten z. B. ist nichts Anderes, als statt auf seinen zwei Füßen auf des Pferdes vier Füßen gehen. Die Gymnastik soll zur ästhetischen Bewegungsform werden, während die Mimik ästhetische Stellungsform war. Wie die Gefühle selbst innerliche Bewegungen sind, so ist auch äußere Bewegung ihr einfachster und natürlichster Ausdruck, wobei also das innere Lebensgefühl auf die äußern Bewegungsorgane übergetragen zum Bewegungsspiel wird.

3) Wenn man in den Bewegungen Gemüthszustände ausgedrückt hat, so hat das innere Leben noch ein Organ, indem es die als Lebensodem eingesogene Luft als Stimme wieder von sich stößt. Die Stimme ist ein concentrirtes Organ für die Gemüthsbewegungen. In den Stimmverhältnissen, genannt Tönen, wird die Stimme zur Musik, ohne ein einziges Wort zu brauchen. Der Gesang ist die eigentliche Tonkunst. Wenn Instrumentalmusik zu dem Gesang hinzukommt, so kommt das aus dem Streben, in objektiven Gegenständen die Stimme zu wiederholen, um den Gesang durch Begleitung

zu verstärken und die Tonverhältnisse an den Instrumenten zu studiren, was man an der Stimme nicht kann.

4) Nimmt man nun die ganze Person mit Gebehrden, Stellungen, Stimme und Worten zum Gemüthsausdruck, so hat man die allumfassende Form der Schauspielkunst. Mimik, Gymnastik und Musik als Gesang und Deklamation begegnen sich hier vereinigt in der Totalerscheinung der Person.

Die Gymnastik umfaßt sämmtliche Arten der Gliederbewegungen und hat die Aufgabe, alle diese Bewegungen zur höchsten Leichtigkeit und Freiheit zu bringen. Nun verlangt die Aesthetik, wenn die Bewegungen völlig frei sind, das schöne Spiel der Bewegungen. Die Stellung des Soldaten bezweckt, daß er sich an die Masse so anschließe, daß er ihr kein Hinderniß bereite. So lernt der Bauernjunge militärisch stehen, um eine Gesammtbewegung der Massen hervorzubringen. Aber ästhetisch läßt sich gleichfalls in's Stehen rc. Schönheit bringen durch ästhetische Dressur, die entweder von innen hervorgeht oder äußerlich angebildet wird. Wenn die Schönheit des Stehens rc. immer durch innere Kultur erreicht werden soll, wie wenige Künstler hätten wir da. In der Stellung des Ringenden z. B. kann das Ringen als Spiel getrieben werden und dann kann es auch ästhetisch sein. So ist auch das Gehen auf Pferdefüßen, das Reiten, ästhetisch möglich. Das Aesthetische der Gymnastik wird nun hier verlangt und ist im Allgemeinen Tanz genannt. Aus dem ungeheuren Gebiete der Gymnastik hebe man den Tanz als Kunstschritt heraus und man hat die gewöhnliche Tanzkunst.

Das Maximum der Bewegung fällt unter allen Gliedern auf den Fuß, weil auf dem Fuß die Ortsbewegung des ganzen Körpers beruht, daher dieser Zweig der Gymnastik frühe am meisten ausgebildet wurde. Weil der Fuß das ortsbewegende Organ ist, so nimmt er auch die Person mit, die im Körper sich ausdruckt. Also ist hier in der Bewegung des Fußes ein ganzes Personenverhältniß ausgedrückt. Der Fliehende flieht nicht bloß mit dem Fuße, sondern die ganze Person flieht.

Im Schritte als einer Bewegung liegen die zwei Faktoren jeder Bewegung, Raum und Zeit. Sie werden Faktoren des ästhetischen Spiels, so daß der Schritt räumlich genommen sich nach Längen hin und wieder bewegt. So entsteht der Tanz als ein Spiel der Richtungen des Schrittes, und dieser muß als ein Schritt der Bahnen und Gegensätze von Bahnen das Element der Organisation des Tanzes sein. Da muß man die Gegensätze setzen und aufheben, und es gilt hier, Bahnen nach entgegengesetzten Richtungen gehen und wieder zurückgehen zu lassen. Der Tanz ist ein Bahnenspiel von auseinandergehenden und verschlungenen Bahnen. Das Alterthum war die Bewegungen der Gestirne zu tanzen gewohnt, und der Sternentanz ward auch im Labyrinthe gebaut. Der Tanz hat an den Sphärenbewegungen und ihren Verschlingungen sein Urbild, und sinnvoll war das Alterthum, sie zu copiren. Aber es führte auch dieß wie z. B. das Ackergesetz zu buchstäblich aus. Denn die Sterne sind nicht zweibeinig, und was für sie gerecht ist, kann es für uns nicht immer auch sein. Diese Idee, daß die Planetenbahnen Tanzbahnen sind, hat Schiller in seinem Gedichte „der Tanz" trefflich durchgeführt.

Der andere Faktor des Tanzes ist ein zeitlicher: daß die Schritte in einem Zeitmaaß gegen einander gehen. Da entsteht der langsam und schnell vorübergehende Schritt und der Takt. Das Zeitmaaß der Schritte läßt sich durch ein Taktschlagen oder taktschlagendes Instrument messen. Bei den Alten hatte der Tanzende in der Hand das Tympanon. Der Takt ist dasselbe für das Zeitmaaß, was die vorgeschriebenen Bahnen räumlich sind. Hier ist die Aufgabe, die Bahnen im Zeitmaaß von und gegen einander zu bewegen, wie in der Musik und Poesie. Der Werth der Musik kommt hier zum Werth des Tanzes hinzu und steigert ihn. Die melodischen Verhältnisse der Musik sind für den Tanz eigentlich überflüssig, da der Tanz von der Musik einzig das Zeitmaaß braucht. Die Musik, wenn sie Tänze componirt, achtet weniger auf die

Melodie als auf den Takt, weil das reine Gesetz für den Tanz bloß den Ausdruck des Zeitmaaßes verlangt.

Da der Tanz die erste Stufe des Subjekt=Objektivitäts=Spiels — die Mimik hinter sich hat, so kann er diese frühere Stufe in sich aufnehmen und wird dadurch nur um so reicher. Er wird zu einem Tanze, wie ihn das eigentliche Künstlervolk der Griechen hatte. Hier läßt der Tanzschritt mit seinen verwickelten Bahnen, seinen Gebehrden und Stellungen ungeheuer viel Menschliches darstellen, ja sogar ganze Geschichten, menschliche Situationen in einer geschichtlichen Reihenfolge. Von diesem mimischen Tanze ist das Ballet ausgegangen und zum Künstlersprunge mit dem Triller von Schritten geworden. Da die Mimik an sich stumm ist und die Füße des Tänzers ebenfalls nicht sprechen, so bleibt der mimische Tanz gleichfalls stumm, und es ist nun zu bestimmen, was von den menschlichen Verhältnissen in der Pantomime dargestellt werden soll. Antwort: das, was für sich verständlich ist, ohne Ton und ohne Wort. Da haben die Neuern manchen Fehlgriff gethan. Die Griechen dagegen haben richtiger die Gränzen der Kunst zu halten gewußt. In dieser Gestalt hat der Tanz seinen reichsten menschlichen Inhalt. Man kann aber auch Tanzbahnen verschlingen, ohne ihnen eine Idee zu geben, wie bei den Arabesken.

Die neuern Zeiten, die überhaupt zur Abstraktion neigen, haben den Tanz auch auf allgemeine Bedeutung gebracht, ihm das Sagengeschichtliche genommen und, weil die beiden Geschlechter in ihm tanzen, ihm das Geschlechtsverhältniß unterzulegen versucht. Aber hier kann zur ästhetischen Darstellung im Tanz bloß die Einleitung zum Geschlechtsverhältniß, die Liebeswerbung, der Roman gebraucht werden. Die Nationen haben dem Tanz den allgemeinen Inhalt gegeben, von dem sie ihr Leben bewegt fühlen, die Beziehung auf das Geschlechtsverhältniß, und die Verschlingungen der Bahnen darauf bezogen, daß die Liebenden sich finden, sich verlieren, sich wieder finden u. s. w. Jede Nation führt nun ihr Geschlechtsverhältniß

im Tanz in der Art durch, wie sie es im Leben aufgefaßt hat. Der Menuet, der aus Spanien durch Frankreich zu uns gekommen ist, drückt das französisch=spanische Geschlechtsverhältniß aus. Es ist die höchste Zierlichkeit der Liebeswerbung mit der spanischen Grandezza und französischen Feinheit. In unserm deutschen Walzer suchen und verlieren sich die Liebenden nicht erst, sondern es liegt der Moment zu Grunde, wo der Liebende die Braut erobert hat und sich mit ihr um eine gemeinsame Achse dreht und zwar eine doppelte, wie die Planeten um die Sonne, nämlich um die eigene und um den Mittelpunkt des Tanzsaals, in dem eigentlich eine Statue oder Büste stehen sollte.

Der Tanz kann auch eine andere Beziehung haben als auf das Geschlechtsverhältniß; er kann z. B. Kriegstanz werden, der das Gemüthsspiel der Kriegslust ausdrückt. Den Kriegstanz haben die wilden Völker viel weiter ausgebildet als die gebildeten. Diese sind nur zu dem Anfang des Kriegstanzes, zum Kriegsschritt, dem Marsch, gekommen, der wohl den Takt aber nicht die Bahnen des Tanzes hat. Der Kriegsschritt hat für den Krieg die zweifache Bestimmung, einen Totalschritt des ganzen Heeres und somit eine Totalwirkung und eine gemeinsame Stimmung hervorzubringen.

Bei dem Tanze mit dem Shawl wird die Hand auch wieder beschäftigt. Schon die Natur hat beim Gehen die Hand mit interessirt. Der Schritt ist nämlich ein Fortsetzen und Aufheben des Gleichgewichts des Stehens. Die Thiere helfen dem Gehen fortwährend mit dem Kopfe nach, der Mensch mit dem Arme, Mancher sogar so sehr, daß man passend sagt: er rudert mit den Armen. Nun sollen die Arme im Tanz in ästhetische Mitleidenschaft gezogen werden, was bei dem Tanze mit dem Shawl geschieht. Noch mehr müssen in der Pantomime die Hände den Veränderungen in den Gesichtszügen und Stellungen ihre Bestimmtheit geben.

Die Mimik und Tanzkunst haben den äußerlich räumlichen Ausdruck in der Gebehrde und dem Schritte, sowie den äußerlich zeitlichen im Takte mit einander gemein.

Der innerliche Ausdruck des Gemüthslebens ist die Stimme. Sie geht durch die ganze Natur. Der Stein, das Metall geben ebenfalls eine Stimme, wenn sie angeschlagen werden — eine Erschütterung ihres ganzen Wesens, wobei ihre Faktoren, Expansion und Contraktion, in abwechselndes Uebergewicht treten. Wenn man den Stein zum Tone gebracht, hat man ihn belebt, für einen Augenblick seiner Fesseln entlöst. Der Ton ist ein inneres Zeichen vorübergehender Belebung. Die organisirten Naturen dagegen haben das Eigene, daß die innern Affektionen an besondere Organe vertheilt sind, weil alle Beziehungen der Totalmasse im Organismus vereinzelt sind. Die Stimmorgansprache individualisirt, was in der Mimik und im Tanze auf der Körperoberfläche mit vieler Allgemeinheit ausgesprochen ist. Die Stimme wird zum innern Organ der Lebensregung und da entsteht die Kunst, mit dem individuellen Gemüthsausdrucke zu spielen, und der Gesang ist für den Menschen die Kunst, mit der Stimme zu spielen. Für die Aesthetik als Kunstwissenschaft liegt der ganze Ton zuerst in der Stimme und andere Musik liegt entfernter. Wie das angeschlagene Metall im Ganzen klingt, so klingt der Mensch in der Stimme. Wenn der Mensch sie zum Tonspiel entwickeln soll, so wird es ihm sehr schwer sein, wenn er selbst immer der tönende sein soll. Da wirft er die Stimme aus seiner Brust und legt den Ton in etwas Todtes, um ihn seiner Reflexion zu unterwerfen, und schreibt ihn nieder. Für die vollendete Entwicklung des Gesangs ist es nothwendig, den Ton in das Instrument zu werfen, das dem Menschen die Tonverhältnisse anschaulich zu machen vermag. Nun gilt es die Objektivirung des Tons, und das, wo der Ton objektiv wird, heißt Instrument. Es hat als physische Masse entweder die Form der starren Cohäsion oder die flüssige, luftartige, die Gasform, hervorgehend aus der Schwingung luftartiger Stoffe: Saiten= oder Blas=Instrument. Zu den Instrumenten der erstern Art gehört auch die Glocke. Gebundene und aufgelöste Cohäsion geben den Ton mit sehr verschiedenem

Charakter an, scharf und weich in den starren und luftartigen Instrumenten.

Für diese Aufgabe kommt es nun darauf an, eine möglichst einfache Masse zu finden, welche in ihren starren Verhältnissen der möglichst vielfachen Töne fähig ist. Sie wird gelöst durch eine gespannte Saite, wo man die Starrheit sogar wie auch die Masse der Saite in seiner Gewalt hat. Sind somit die Instrumente nach ihrem physischen Gegensatze feste Massen oder Lüfte, welche in Vibration gesetzt werden, so ist auch das einfachste Instrument, an welchem die formale Entwicklung des Tons sich am leichtesten darstellen läßt, das Monochord, an welchem die Höhen und Tiefen als aliquote Theile der ganzen Saite und ganzen Schwingung erscheinen. Es ist das Instrument aller Instrumente, ihr Fötus. Was in der einen Saite in verschiedenen Abtheilungen liegt, braucht man nur in mehreren Saiten darzustellen, indem aus diesen Saitentheilen ein correspondirendes System von Saiten gewebt wird, so giebt es das exponirte Monochord, das Klavier, an dessen detaillirter Struktur sich eben auch das Detail der Tonverhältnisse (Generalbaß) am deutlichsten darlegen läßt. Schwingende Luftsäulen in der Flöte lassen sich in der Orgel ebenso zu einem Pfeifensystem gleich dem Saitensystem des Klaviers verbinden, und die Orgel hat mit dem Klavier sogar noch die Klaviatur gemein. Die Orgelpfeife ist eine Stimme und die Orgel ein Stimmeninstrument. Sie ist ein Gesangssystem und ein Instrumentensystem mit einander verbunden.

Die Blasinstrumente sind wirklich die Kunst-Kehlen, das Vokalartige der Töne, die Saitenstrumente sind die diesen Vokalen Bestimmtheit gebenden Consonanten. Erstere verlangen den lebendigen Hauch der Luft zum Klang, der dadurch zur Hälfte aus der persönlichen Mitwirkung entsteht. Sie sind mehr subjektiv. Das wahre Instrument ist das, was am meisten objektiv ist: die Kinderinstrumente der Chinesen, die Steinchen und Glasstückchen, die vom Hauche der Luft berührt tönen. Hier ist die völlige Objektivität, das einfachste Wesen;

sie sind die am meisten freien Instrumente. Weniger frei ist das Klavier, noch mehr nimmt die Finger in Anspruch die Harfe. Unter unsern Instrumenten ist das freieste, objektivste, das Klavier, die subjektivsten sind die Blasinstrumente. Pauke und Glocke sind bloß Tonangeber und Taktschläger.

Aus der Vielheit der Instrumente entwickelt sich eine musikalische Aufgabe, nämlich in ihrem naturgemäßen Zusammenwirken (Konzert) die Idee eines Gemüthszustandes oder einer Reihenfolge solcher Zustände durchzuführen. Diese Zustände haben theils Gradationen theils einen Wechsel entgegengesetzter Stimmungen, was alles unter die Instrumente ihrer Eigenthümlichkeit nach zu vertheilen ist; wenn aber zu dieser Instrumentalmusik der Gesang fehlt, so fehlt ihr die beseelende Einheit. Das Konzert ist seiner Natur nach eine musikalische Aufgabe, unter Instrumente vertheilt. Durch Saiten= und Blasinstrumente und ihre Gegensätze geht die musikalische Aufgabe durch, und es ist Aufgabe des Konzerts, die Nüancen der Instrumente von Flöten= und Saiten=Arten zweckmäßig ins Ganze eingreifen zu lassen. Die Idee des Konzerts ist, eine Totalität von Instrumentalmusik zu entwickeln, die eine Totalität von Gemüthsbewegungen ausdrückt. Die Verschiedenheit der Gemüthsbewegungen liegt in der Verschiedenheit von Instrumenten. Die Trompete ist z. B. für den Ausdruck der Freude, das Hautbois für die Sehnsucht &c. Die Instrumentalmusik kann sich gefallen, ihre Aufgabe ohne Gesang zu lösen. In neuerer Zeit hat der Gesang wieder seine Rechte geltend gemacht und die Menschenstimme sich als Königin des Konzerts eingesetzt. Wo sie nicht ist, gleicht das Konzert einem Hofe, wo die Majestät, die Seele des Ganzen, die wahre Musik fehlt. Ohne Gesang ist ein Konzert ein schöner Leib ohne Seele. Will aber der Gesang unter zahlreichen Instrumenten auftreten, so muß er mit Macht auftreten als Chorgesang.

Vokal= und Instrumentalmusik verhalten sich wie geschriebenes und gesprochenes Wort (objektives und subjektives), ferner wie alte gymnastische Kriegskunst bei Homer und im

Mittelalter zu der neuen Geschützkunst. Nachdem die Durcharbeitung der Instrumentalmusik vorher die Tonverhältnisse vollkommen entwickelt hatte, hatten die Instrumente singen gelehrt. Der Gesang in die Instrumente geworfen bringt sich zur Selbstanschauung; er verhält sich zu den Instrumenten wie die Sprache zur Schrift. Dadurch war der Gesang zu seinem Selbstbewußtsein und seinem Rechte gekommen und die andern Instrumente konnten wieder zurücktreten. Das Klavier mit seinem Griffbrette und seiner Tonmenge konnte zum Studium des Generalbasses dienen und Lehrer desselben werden. Wegen der geringen Masse hat sich das Klavier als Privatinstrument zum vollständigen Konzert im Zimmer zurückgezogen. Dagegen machen andere Instrumente sich zu natürlichen Begleitern der Stimme, wie die Blasinstrumente als Leiter der Melodie, und die erste Violine führt das melodische Fortschreiten der Stimme. Die Stufen der verschiedenen Violin- und Blasinstrumente haben wieder verschiedene Verhältnisse im Konzerte, und die neuere Zeit hat (z. B. durch Rossini) ihre Benützung zum Effekt ganz durchstudirt. Bei der Kirchenmusik erscheint noch die Glocke, eine Art von Tonangeben der Andacht mit dem A-Ton der Erze. Auf diesen allgemeinen Ton trägt die Kirchenmusik sich auf. Das Glockengeläute intonirt, wie die Farbe des Papiers der Grundton der Zeichnung ist.

Das Letzte und Erste ist der Gesang in der Singstimme. Der Gegensatz tiefer zurückgedrängter und hoher hervorgedrängter Laute schließt eine Menge von Gradationen ein, in welchen bloß correspondirende Verhältnisse genommen zu werden brauchen, um ein organisirtes Spiel zu bilden. Die Menschenstimme vermag bestimmte Laute zu geben, Vokale und Consonanten. Das erste Verhältniß daraus ist die sämmtliche Entwicklung der Tonsprache. Für die Singstimme ist dann die Aufgabe, ein Verhältniß zu finden, zwischen welches andere Verhältnisse eingehen. Das Grundverhältniß der Töne findet sich in der Identität zweier Töne bei umgekehrten Faktorenverhältnissen.

Dieß giebt Prime und Oktave, welche als Extreme zwei Mittelformen — die Terze und Quinte — zum Akkord verbinden. Jeder Ton hat die zwei Faktoren, Bewegung und Masse. Aus ihnen muß Alles entwickelt werden und auf sie müssen sämmtliche Verhältnisse sich zurückführen lassen. Es ist eine ursprüngliche Proportion darin, daß zwei Töne gefunden werden, die in ihrem Gesammtausdruck — in ihren Faktorenverhältnissen — verschieden und entgegengesetzt sind und zur Ergänzung geeignet. Prime ist der Ton der ganzen Saite, Oktave der der halben Saite, und umgekehrt in der Bewegung: Prime ist der Ton der einfachen, Oktave der der doppelten Bewegung. Prime und Oktave verhalten sich in Masse und Bewegung wie 1 zu 2. Ist die Oktave in der Schwingung doppelt so schnell und hat die Prime nur die Hälfte ihrer Schwingung, so ist bei jener nur die Hälfte der Masse von der Prime. Prime und Oktave sind identisch, weil beide doppelt und beide halb sind. Das ist das reine Consonanzverhältniß. Eine Consonanz ist, wenn der eine Ton gerade so viel Bewegung mehr hat, als der andere Masse. Ist das Verhältniß nicht so, so entsteht eine Dissonanz. Das Verhältniß von Prime und Oktave ist ein Weltverhältniß, denn das Reale hat gerade soviel Masse mehr, als das Geistige Bewegung mehr hat. Im Geschlechtsverhältniß heißt die Consonanz Ehe. Der Mann hat die Ganzheit von Geist und Halbheit von Gemüth, das Weib die Ganzheit von Gemüth und Halbheit von Geist. — Die Prime steigt zur Oktave hinauf durch Terze und Quinte und die Oktave steigt durch sie zur Prime herab. Terze und Quinte sind Mittelstufen und drücken das Erlöschen der Prime und Hervortreten der Oktave aus. Sie sind im magnetischen Stabe die Pole. In der Mitte liegt der Indifferenzpunkt; rechts und links davon, wo der Plus- und Minus-Pol anfängt sichtbar zu werden, sind die von dem Entdecker ungeschickt sogenannten Culminationspunkte.

Im vierstimmigen Akkorde liegt das Grundschema für die Musik. Der Dreiklang hat eigentlich nur den Begriff. Das

Handwerk begnügt sich damit, indem es damit durch die ganze Harmonielehre zu kommen erklärt und die Oktave subintelligirt. Die Idee ist aber nur befriedigt im Vierklang, wo das Bild sein Gegenbild hat. Werden die Zwischenräume des vierstimmigen Akkords ausgefüllt, so entsteht eine Tonleiter, in welcher ein Grundton in seine aliquoten Theile auf eine dem Ohre vernehmbare Weise zerlegt ist. Als Grundton muß hier die Prime betrachtet werden, welche als tiefster und langsamster Ton mit ihrem Uebergewicht von Masse die höhern und schneller schwingenden trägt. Die Tonleiter exponirt das, was im Grundton lag, vollständiger als der Akkord. Für das leere Denken sind nun zwar unendlich viele mittlere Töne möglich, aber diese Mittelglieder hören auf, wenn man die Darstellung in der Wirklichkeit bedenkt, nämlich was sich noch in der Menschenstimme und durch das Instrument bestimmt darstellen und durch das Ohr unterscheiden lasse. So kommt man auf eine geschlossene Anzahl von Mittelgliedern. Die Tonleiter, Skala, ist das Alphabet der Musik und daher sehr passend mit Buchstaben bezeichnet.

Die von dem Akkorde begränzte Tonleiter kann sich, soweit die Darstellbarkeit der Töne noch reicht, so fortsetzen und wiederholen, daß die gegebene Tonleiter jedesmal der darauf folgenden zur Grundlage dient. Befolgt man hier wieder das Gesetz des Akkordes, so erhält man die vier Stimmen: Baß, Tenor, Alt und Diskant als Stufenentwicklung. Dem Begriffe nach ist wieder eine unendliche Zahl auf einander gestellter Tonleitern möglich; aber endlich würde man auf so hohe Töne kommen, die man weder hervorbringen noch hören könnte. Daher müssen sich die Tonleitern auf eine bestimmte Anzahl von Oktaven beschränken, die sich nach den Gliedern des Akkords als vier ergeben. Wesentlich sind nämlich der Musik vier Oktaven, die unter dem Namen der vier Stimmen (Baß, Tenor, Alt, Diskant) vorkommen und dasselbe Verhältniß haben, wie die vier Glieder des Akkords: Prime, Terze, Quinte, Oktave. So kann man also allgemein sagen: alle Musik ist vierstimmig.

Jeder tiefere Ton bei seiner größern Masse und langsamern Bewegung ist zum Träger bestimmt für den höhern Ton, daher die erste Stimme die allgemein tragende sein muß. Der Baß ist die tragende und tiefste Stimme, das Wesen. Der Charakter der Form fällt am meisten auf die höchsten Stimmen. Der tiefere Ton findet in einer Anzahl von höhern Tönen seine Entfaltung, wie die Sehne im Bogen. Das heißt in der Musik Modulation. Die Modulation ist das Maximum für den Diskant, die mittlere Modulation ist für Tenor und Alt. Da nun die Modulation sich auf das Tragende beziehen und in dem Gebiete des Tragenden eingeschlossen bleiben muß, so ist zu begreifen, daß durch das Tragende selbst die Modulation bestimmt ist, daher durch den Baß die Hauptmomente der Modulation gegeben sind. Die Einsicht in das Wesen der Musik ist erlangt, wenn man zum Basse die Modulation zu finden vermag. Daraus läßt sich der Chorgesang organisiren.

War dieß die **Stufenentwicklung** des Akkordes, so ergiebt sich dessen **Seitenentwicklung** aus den fixirten Verhältnissen des Fortschreitens der in ihm enthaltenen Tonleiter, wobei das Uebergewicht in dem Fortschreiten auf die tiefern oder höhern Verhältnisse gelegt werden kann. Dieß giebt Dur oder Moll, und jede Tonart von ihrem Grundtone ausgehend wird durch denselben ursprünglich bestimmt und nach ihm benannt. Die Seitenentwicklung beruht auf dem Verhältnisse des Fortschreitens. Wenn man eine Skala hat, so kann man herab und hinauf. Nun kommt es darauf an, welche Verhältnisse des Fortschreitens man setzt. Wenn man dem Tiefen das Uebergewicht verschaffen will, so muß man die Terze gegen die Prime herabziehen, C-dur in C-moll verwandeln. Durch diese Veränderung im Fortschreiten ist die ganze Skala verändert; sie führt die qualitative Veränderung, die Arten, ein — die Tonarten.

Macht man den Akkord durch Ausfüllung zur Tonleiter, so müssen darin Töne vorkommen, die von der schönen Consonanz der Prime und Oktave mehr oder weniger entfernt sind. Diese heißen Dissonanzen. Die Oktave ist die Umkehrung der Prime

und je weiter sich zwei Töne von ihrer Umkehrung entfernen, desto mehr dissoniren sie. Die Consonanz, die vollständige Ergänzung zweier Töne auf das Ohr, liegt in der Prime und Oktave, aber sie ist schon nicht mehr rein in der Terze und Quinte, welche halbe Ergänzungsverhältnisse sind. Die schreiendste Dissonanz ist, wo die Töne einander zunächst liegen, weil sie von dem Gegeneinanderüberstehen, wodurch das Ergänzungsverhältniß bedingt ist, am meisten entfernt sind. Sie haben zu wenig Abweichung, zu viel Identität.

Die in dem Akkorde liegenden Verhältnisse der Consonanz und Dissonanz verstatten ein Spiel, welches Melodie heißt und wobei die Consonanzen als Basis, die Dissonanzen als Uebergänge erscheinen, in welchen keine Ruhe ist. Dabei gestatten die Töne in ihrem Fortschreiten den Takt als ein Zeitspiel, das aus kleineren in ihren Theilen gemessenen Ganzen (Takten) ein zeitliches Bewegungssystem für die ganze Musik webt. Wenn der Akkord zu Grund gelegt und Stimmen und Tonarten entwickelt sind, so ist eine neue Aufgabe, das Wechselspiel von Consonanzen und Dissonanzen, die Melodie hervorzubringen und für diesen Wechsel proportionale Verhältnisse festzusetzen, die auf einem Grundverhältnisse beruhen. Dissonanzen sind in der Musik ganz ohne Selbständigkeit und müssen in Consonanzen übergehen durch Auflösung. Die Consonanzen müssen in Dissonanzen sich verbinden aber durch Auflösung wieder zurückkehren. Ohne das Eine ist Einerleiheit, ohne das Andere keine Beruhigung. Man muß in Dissonanzen hinein und herausgeführt werden. Das Prinzip der im Politischen sogenannten Stabilität ist für die Musik die Consonanz, das des im Politischen sogenannten mouvement ist die Dissonanz. Durch ewige Stabilität soll aber die Musik nicht gleich einem Sumpf, durch beständiges mouvement aber auch nicht unhaltbar werden. Nur durch Beides zugleich entsteht die Melodie als ein Ganzes wechselnder Dissonanz- und Consonanzverhältnisse, ein proportionales Spiel von Consonanzen und Dissonanzen.

Wie dieses Consonanzen- und Dissonanzenspiel ein inneres

Tonverhältnißspiel ist, also ein qualitativer Gegensatz, so ist hier auch ein quantitativer Gegensatz nach Zeitdauer als Takt. Die melodischen Verhältnisse sind alle proportionale innere Verhältnisse. Demungeachtet ist hier selbst keine Quantität bestimmbar. Wir haben ganze, halbe, Viertels= u. s. w. Noten, wissen aber nicht, wie lange eine ganze, halbe, Viertels= u. s. w. Note dauern soll. Der Takt setzt bloß äußere Verhältnisse der Zeitdauer. Wie die Geometrie mit Etwas anfangen muß, was sie setzt, der Linie, die sie aus dem Kreise nimmt, dessen Größe aber ganz unbestimmt ist, so fängt die Musik auch mit Etwas an, was sie setzt, nämlich mit einer conventionellen Größe der ganzen Note, nach deren Größe sich die andern Noten richten als proportionale Theile derselben. Beide richten sich aber nach den Bewegungen des ganzen Stücks. Zur Melodie braucht die Musik Consonanzen, Dissonanzen und Takt, und wie in der Melodie die Consonanzen= und Dissonanzenverhältnisse einander correspondiren, so auch der Takt, so daß eine Anzahl von Takten, d. h. zwischen zwei Strichen eingeschlossenen Noten, in ihrer Zeitdauer auf einander und auf das Ganze berechnet eine Zeitgröße geben, die dasselbe ist, was im Sylbenmaaß der Versfuß heißt. Die ganze Musik theilt man in einzelne solche Zeitabschnitte (Takte) ab, deren jeder ein kleines Ganze bildet.

Wie sich in der Prime und Oktave, Terze und Quinte und in den vier Stimmen Baß, Diskant, Tenor und Alt das Weltgesetz ausspricht, so ist wiederum der Akkord die **Wesenform** der Musik, ihr **Gegensatz** liegt in den Consonanzen und Dissonanzen, welche durch den Takt **vermittelt** werden, und das vierte oder **Formglied** ist die Harmonie. Die höchste musikalische Kunstform ist ein Melodiensystem mit seinen Takten ausgehend von einem Akkorde und zurücklaufend in denselben. Seine Totalitätsform heißt Harmonie und es bedarf zu seinem Inhalte eines Gemüthszustandes, der sich in vielfachen Richtungen und Gegensätzen entwickelt. In der gewöhnlichen Sprache verwechselt man oft Consonanz und Harmonie.

Allein Consonanz ist nur die Correspondenz zwischen Masse und Bewegung, welche zwischen Prime und Oktave die reinste ist. Harmonie dagegen heißt das, was im Akkord lag, zur Totalitätsform entwickelt. Harmonie ist das, was in der Malerei die Composition, in der Kunst überhaupt die Schönheit und in der Wissenschaft die Wahrheit ist. Die Harmonie ist die systematische Form, in welcher das musikalische Ganze mit seinen Gemüthsbewegungen dasteht. Das Höchste der Musik ist ein Melodiensystem, wo die Melodien mit einander spielen und zu und von einander gehen wie die Tanzenden, und weil es das Letzte ist, vereinigt es die Grundverhältnisse des Akkords, von dem es ausgehen muß, geht in die Tonarten und Stimmen mit dem Gegensatz von Vokal- und Instrumental-Musik ein und heißt Harmonie-Musik. Sie ist die Organisation des Ganzen.

Auch die äußere Form der musikalischen Kunstwerke läuft auf Akkord (Choral), Melodie (Lieder), Takt (Tänze) und Harmonie (Oratorium) zurück. Nebenformen sind die Variation als Melodiespiel mit Einer Melodie, die als Thema zum Grunde liegt, und die Fuge als künstliches Tonartenspiel. Wenn die Musik von dem Akkorde ausgeht, so ist in ihm die einfachste und prägnanteste — die inhaltsschwangere — Form der Musikstücke gegeben, das was Schritt für Schritt im Akkorde geht, der Choral. Er scheint einfach, ist aber sehr tief, weil man auch bei der Fortschreitung durch Akkorde auf die vier Verhältnisse, die der Akkord hat, Rücksicht nehmen muß. Wenn er durchaus vollständig sein soll, muß er vierstimmig angegeben werden, und da die Akkorde immer in der vierfachen Rücksicht ihrer vier Intervalle sich fortbewegen müssen, so ist zu begreifen, daß die Grundbewegung von einem Akkord zu einem andern Akkord die vollständige Einsicht in alle Harmonieverhältnisse verlangt. Es sind im Choral alle Harmonieverhältnisse innerlich zusammengedrängt, und wer sie so versteht, versteht sie nur um so mehr, wenn sie auseinander gelegt sind. Die Orgel, das Stimmensystem, singt und wird

auf klavierartige Weise gespielt, ja es kann sogar jeder Akkord mit jeder Hand vierstimmig gespielt werden. Daher ist der Organist ein vollkommener Generalbassist und dieser muß sich als jener bewähren.

Musikstücke, die in den Verhältnissen der Consonanzen und Dissonanzen fortschreiten, sind die Arie oder das Lied. Der Kirchengesang gehört zum Lied. Das Lied ist ein sangbares Gedicht zur Melodie gebracht und seine einfachste Form ist die, welche vom Choral ausgeht, und sein Charakter ist der melodienreiche, weil die Musik sich hier die Aufgabe gemacht hat, das Gemüthsspiel des Dichters wieder zu geben.

Eine andere Form ist das Taktstück, der Tanz oder der Marsch mit dem Kriegsschritt. Sie müssen sich durch den Takt auszeichnen, daher kann in dem Tanz und Marsch große Melodienarmuth herrschen. Es wird eben hier nur das Spiel mit der Taktbewegung gesucht. Wohl am meisten unter den Tänzen erträgt das Menuet die akkordmäßige Behandlung und Melodie, und Mozart, der melodienreiche, hat sich in dem für des Kaisers Anwesenheit componirten Tanze nicht enthalten können, wenigstens Eine Melodie dem Tanze zu geben.

Das letzte völlige Harmoniestück ist das Oratorium, wo der Harmoniereichthum des Chorals, die Melodie des Lieds, der Taktschritt des Tanzes und die Verbindung der Vokal- und Instrumentalmusik vereint ist. Das Lied kann hier noch die Worte aufnehmen, obgleich es nur einen Vokal braucht; aber es will einen bestimmten Inhalt und borgt von dem Dichter das Wort. Die Musik als Gesang oder Instrumentalmusik bedarf zu ihrem Spiele nur den Ton, nicht das Wort und ein einziger Vokal kann den ganzen Gesang tragen. Aber je mehr die Musik über die gedrängte Form des Akkordes vielfach entwickelt hinaustritt, desto mehr bedarf sie zu ideeller Bezeichnung ihres Inhaltes der Sprache, und wenn im Gesange das Wort sich mit dem Tone verbindet, so erwacht neben dem gemüthlichen Leben auch noch ein geistiges, durch die Bedeutung des Wortes, welches im Stande ist, den

reichsten Inhalt durchzuführen. So wird das höchste Musikwerk zum Oratorium. In dem Tod Jesu z. B. soll die Wehmuth ausgedrückt werden. Was für eine Wehmuth es aber ist, das kann nur in Worten ausgedrückt werden. Das Oratorium ist aber darum nicht als Gedicht anzusehen, sondern als Musikstück, bei dem Worte nur nothdürftig dastehen, um es ganz verständlich zu machen.

Auf der höchsten Stufe kann nun die Musik noch Alles verlangen, was in den musikalischen Kunstformen im Ganzen enthalten ist, also nicht bloß Wort, sondern auch Gebehrden und den ganzen persönlichen Ausdruck einer Menschengestalt. Das giebt die Oper. Ehe die Musik als Tonkunst sich aussprach, war sie Tanzkunst und Mimik und wenn sie nun diese zwei Formen wieder aufnehmend zur vollständigen Kunst des persönlichen Ausdrucks ausschlägt, so wird sie Schauspielkunst und vermag als solche, wie das historische Gemälde, eine zusammengesetzte Scene menschlichen Lebens und Wirkens darzustellen. Diese Darstellung von der Musik ausgehend mit Mimik, Tanz und Sprache verbunden heißt Oper und vertheilt ihre Darstellungspartieen nicht bloß an Instrumente und Stimmen, sondern an Individuen, welche mit ihrer ganzen Persönlichkeit einen Theil des Themas entwickeln. Hier muß denn auch die Lokalität des Kunstwerks als Theater sich gestalten, und die Rollen müssen in angemessener Kleidung (Costüme) erscheinen. Im Oratorium wird das Fortschreiten der Handlung erzählt (im Recitativ), in der Oper geht die Handlung wirklich vor sich und muß also auch ihre Lokalität haben und die Individuen müssen sich in eine dem Ort und der Zeit angemessene Hülle werfen. Die Oper ist kein poetisches Kunstwerk, sondern ein musikalisches, dem die Poesie nur zu Hülfe kommt. Daher kann sich die Oper selbst mit einem Schikaneder forthelfen, weil das, was er thun kann, nur Nebensache ist. Bei der Oper steht der ganze Dichter und der ganze Schauspieler im Dienste der Musik. Don Juan, dieses Ideal aller Opern, diese tiefe und reiche Musik, bedarf, um vollkommen

verstanden zu werden, dessen, was auf der Bühne hinzugegeben wird. Denn würde man die Musik des Don Juan ohne Worte, bloß mit einzelnen Vokalen und ohne Dekorationen u. s. w. singen, so würde sie ungeheuer Viel an Verständlichkeit verlieren.

Die Oper ist kein Drama, sondern ein Oratorium, das ohne Handlung seinen Gegenstand nicht völlig darzustellen vermag. In ihr müssen die Schauspieler Alles anders darstellen als im Drama. Weil die Grundstimmung musikalisch ist, muß das Ganze in musikalischer Ebbe und Fluth schwimmen. Daher ist in der Oper Alles etwas übertrieben, wie im Drama nicht. Wenn also die Musik von der Poesie das Wort borgt, so entsteht die Oper, und umgekehrt, wenn die Poesie von der Musik borgt, so giebt dieß Singstücke und Melodramen. Dieß sind nicht Opern, sondern Dramen, wo die Musik aushelfen muß, dagegen die Oper Musik ist, die die Handlung und das Wort borgt.

Variation ist der Triller einer Melodie, also bloß eine Figur, die Fuge dagegen trillert eine Tonart, wo das Spiel sich scheinbar von der Tonart zu verirren und aus den Verirrungen sich wieder geschickt heimzufinden weiß. Sie ist eine Künstelei mit Tonarten und verlangt einen sehr gelehrten Musiker. Variation und Fuge sind also keine selbständigen Formen, sondern nur Figuren.

Tritt der Schauspieler aus dem Dienste der Musik in der Oper heraus, verläßt er die bloße Gesangform und giebt der Sprache die im Leben gewöhnliche Form, so kommt er zum Dialog; tritt er in den Dienst der Poesie hinüber, so wird sein Gesang zur Deklamation, welche nicht nur wie der Leser die verständliche Mittheilung des Gedankens beabsichtigt, sondern von der Musik noch den Accent, aber ohne Modulation borgt, mit welchem das Gefühl die Worte ausspricht, dann auch die Phantasie in dem Eindrucke, den ihre Bilder machen, begleitet, und endlich die Nachbildung des musikalischen Taktes in der Sprache als Sylbenmaaß, sowie

die Nachbildung ihrer Consonanzen als Reim noch heraushebt. Eigentlich soll alles Gesprochene eine ästhetische Form erhalten d. h. deklamirt werden, und es wird deklamirt, sobald mit Lebendigkeit gesprochen wird. Der Deklamirende hat mit jedem Sprechenden das gemein, daß er sich verständlich machen will. Damit soll er sich aber nicht begnügen, er soll bei seinem Vortrag auch das Gefühl und die Phantasie, mit welcher das Vorzutragende gedichtet ist, ausdrücken und endlich viertens der Rede die Vollendung der Form, das Sylbenmaaß, geben. Oft begehen die Schauspieler den Fehler, daß sie entweder das Sylbenmaaß herskandiren oder es zu sehr vernachläßigen. Freilich ist ein Schauspieler auch zu bedauern, weil er sich von jedem Stümper von Dichter namentlich durch schlechte Wahl des Versmaaßes muß mißhandeln lassen. Das Schauspiel verlangt aber auch die Mimik und die Aesthetik der Bewegung. Zu dieser gehört das Ebenmaaß der Gestalt; nur die schöne Gestalt soll sich zur Schau stellen. Ein Schauspieler, der nicht ästhetisch stehen und gehen kann, ist so wenig ein Schauspieler als der, welcher nicht ästhetisch sprechen kann. Das Meisterwerk der Deklamation muß man durchaus vom Schauspieler verlangen.

Die erste Form der Musik drückt als Tanz die innern Bewegungen durch äußere aus; die zweite als Mimik nimmt die Gebehrden dazu; die dritte als Tonkunst wirft ihr Subjektobjektivitätsspiel in den Ton der Stimme, und die vierte als Schauspielkunst fügt die ganze Persönlichkeit mit der Sprache hinzu. In der Musik hat aber die Sprache bloß die Bezeichnung des Gegenstandes zum Zwecke; wird die Sprache selbständig genommen, so kann sich in ihr ein Kunstwerk entfalten, welches das objektive Wesen der plastischen Individualität mit der bunten Vielheit der Malerei und dem Gemüthsleben der Musik im Worte vereinigt, als in welchem die geistige Reproduktion der ganzen realen Welt liegt. Dieß giebt

IV.

Poesie

(Sprachkunst)

als Kunst des lebendigen Wortes, welches außer den angeführten Nachbildungen der drei vorigen Kunstformen noch ihre Vereinigung zum vollständigen Ausdrucke der Idee eines zugleich gemüthlichen und geistigen Lebens enthält.

Für die Plastik lag das Wesen in der Masse, und in der Malerei trat die Farbe, in der Musik der lebendige leibliche Ausdruck an ihre Stelle. In der Poesie liegt das Wesen im lebendigen Worte, als dem würdigsten und vollständigsten Ausdrucke der Idee, und wie die Masse in der Gestalt, das Gemälde in der optischen Erscheinung, die Mimik in der Bewegung ihre Form findet, so muß auch das lebendige Wort sich eine **Form** geben als Sylbenmaaß.

Wenn der Schauspieler das lebendige Wort ausspricht, so entsteht ein Spiel mit dem lebendigen Wort, wie der Gesang ein Spiel mit dem lebendigen Tone, der Tanz ein Spiel mit dem lebendigen Schritt ꝛc. war. Da der Mensch in dem Worte seine ganze Reproduktion ausspricht, so wirft sich auch die Kunstform in das Material des lebendigen Wortes. Die in lebendigem Worte durchgeführte Weltansicht wird Sprache, sie ist das Material der Sprachkunst oder Poesie. Hier ist die Frage, wie das einzelne Wort gefaßt werden soll. Die Aufgabe der Wissenschaft ist, jede Vorstellung zur Idee zu bringen, die umgekehrte Aufgabe hat die Kunst, jede Idee zur Vorstellung zu bringen. Da kommt es darauf an, daß die Idee in das Sinnliche der Vorstellung als Leib verhüllt werde, wogegen in der Wissenschaft die Leiber vergeistigt werden müssen. Die Poesie muß die Welt zum Webstuhl machen, die Wissenschaft den Webstuhl zum Universum. In das Wort als sinnliche Vorstellung muß eine Idee als Seele gelegt werden, so daß die sinnliche Vorstellung von der Idee durchdrungen sei, wie ein Leib von einer Seele. Das Wort kann

die Idee in so hohem Grade aussprechen als nur möglich. In der Statue z. B. kann sich die Idee nur so weit aussprechen, als sie in Stein darstellbar ist. In der Poesie dagegen läßt sich Alles darstellen, nicht allein das Aeußerliche und Gemüthliche, sondern auch die Intelligenz. Sie ist die Kunst aller Künste.

Das Schema für die Poesie ist nach dem Anhang zum „Organon der menschlichen Erkenntniß" §. 20.

Idee

Lebendigkeit Spiel

Bild.

Die Idee macht wie bei allen Kunstwerken das Wesen aus. Daher kann ein gereimtes Ding, in dem bloß Begriffe liegen, aber keine Idee, nicht Gedicht heißen. In einem Gedicht über das Geschlechtsverhältniß z. B. dürfen also Mann und Weib nicht als Zeugende und Empfangende, sondern sie müssen als Weltformen erscheinen. So hat Walter Scott auch nicht in einem seiner Romane Poesie, und doch sind sie interessant. Das beruht auf der lebhaften Auffassung der äußerlichen Erscheinung des menschlichen Lebens und Handelns, der anziehenden Beschreibung von Gegenden 2c. In allen aber fehlt die Idee, d. h. der Gegenstand ist nur nach der sinnlichen Erscheinung, nach dem Begriffe, nicht als Weltform aufgefaßt. Wenn man einen Scott'schen Roman liest und sich fragt, was will er denn mit all diesen Charakteren, Naturscenen 2c., so wird man bei Scott dasselbe finden, wie im Leben der Menschen überhaupt: sie lieben sich, sie hassen sich, sie treiben sich herum, und wissen selbst nicht warum. In keinem Scott'schen Romane ist eine Weltanschauung, wie man sie bei Göthe fast auf jeder Seite findet. Auch bei Schiller findet sich häufig keine Idee, so daß er auch von dieser Seite kein gediegener Dichter heißen kann.

Die Idee darf sich aber auch nicht abstrakt aussprechen, sie muß in ein Bild gekleidet sein, sich in sinnlicher Anschauung aussprechen. Das Bild ist der Leib einer Vorstellung, den die Idee

angenommen hat, und die ihn durchdringen muß. In jeder poetischen Darstellung findet eine Schöpfung Statt, die Beseelung eines Leibes, eine universelle Idee in einem Leibe. Wenn ich z. B. sage: diese Menschen treiben vergebliche Arbeit, so ist das Prosa, die aber zur Poesie wird, wenn man sie in ein Bild kleidet, z. B. wie in den Xenien:

Lange schöpfen sie in ein Sieb und brüten den Stein aus,
Aber das Sieb wird nicht voll, aber der Stein wird nicht warm.

Wendet man diesen doppelten Maaßstab von Idee und Bild auf die Gedichte an, so kommt über die meisten gereimten Dinge ein trauriges Schicksal.

Es giebt ein ganzes Gebiet der Poesie, die orientalische — hauptsächlich arabische Poesie, in der es gewöhnlich ist, daß die Idee neben den Leib hingestellt ist als Gleichniß. Z. B. wie der Quell den Durst des Wanderers stillt, so stillt ein Buch den nach Wissen durstigen Geist. In unserer Poesie ist aber mit dem Bilde die Idee vereinigt z. B.

das Pergament ist das der heilige Brunnen u. s. w.

Hier läuft die Seele nicht neben dem Leibe her. Wenn sie aber den Leib durchdringt und seine Bewegungen verursacht, so ist dieß die ächte Poesie. Das Bild, in welchem die sinnliche Anschauung liegt, muß so sein, daß die Idee darin leben und sich bewegen kann. Das ist die Lebendigkeit, die eine spielende, nicht eine methodische sein muß. Die Idee soll im Leibe Leben sein und mit den Bewegungen des Leibes spielen, während in der Wissenschaft Construktion ist. Beide, Spiel und Construktion, enthalten successive Entwicklung, aber in der Poesie müssen sich die Ideen nach ihrer sinnlichen und gemüthlichen Verwandtschaft, nicht nach ihren Construktionsverhältnissen an einander anschließen, indeß bei der Construktion die Entwicklung mit der Welt übereinstimmen muß. In der Poesie muß die Entwicklung individuell sein, d. h. aus den Verhältnissen des Individuums, aus seiner Phantasie, seinen Gefühlen, wie beim Componisten, hervorgehen. Man läßt

in der Musik die Töne nicht folgen wie in der Harmonielehre, sondern wie die Gefühle sie angeben. Wenn die Lebenserscheinungen der Idee nach subjektiven Gesetzen sich folgen, so hat man Spiel. Z. B. in Don Juan lassen sich die Erscheinungen auf Construktion bringen, aber sie folgen in diesem herrlichen Kunstwerke nicht nach der Construktion auf einander, sondern nach der Individualität und den äußern Begegnissen. Hätte Virgil in seinen Georgica eine methodische Anweisung zum Landbau gegeben, so wäre sie reine Prosa, so aber spielt er damit, wie die ländlichen Beschäftigungen das Gemüth ansprechen.

Wenn nun alle Poesie eine Verleiblichung der Idee im Bild verlangt, und die Ideen sich lebendig bewegen, die Bewegungen aber sich als Spiel folgen müssen, so entsteht hier ferner die Frage, ob in der Poesie jedes Wort ein Bild sein müsse. Da würde z. B. bei Homer ein großer Theil für unpoetisch gelten müssen, denn wie oft hat er nicht: er fragte, antwortete, sprach, gieng fort u. s. w., ja sogar ganze Seiten sind ohne Bild. Aber bei Homer ist das Ganze durch und durch Bild, das Leben ist so aufgefaßt. Da kann das Einzelne nicht auch Bild sein. Je weniger aber das Ganze Bild ist, desto mehr muß es dieß im Einzelnen sein. Die größte Vereinzelung ist das Epigramm und dieß muß durch und durch Bild sein.

Wenn die Poesie jedes gesprochene Wort als Bild nimmt, so kann sie plastisch werden und um so mehr, je mehr der Dichter das Bild sinnlich nimmt. Dann hat der Dichter die erste Kunststufe. Keiner ist so plastisch als Homer, wozu kommt, daß in der griechischen Sprache jedes Wort die strengste sinnliche Bedeutung hat, wie z. B. schön nicht in dem Zusammenhange von Denken (er hat schön gedacht) stehen darf. Homer ist so steinern plastisch, daß in ihm fast gar keine gemüthliche Seite zu finden ist. Z. B. im Kampfe begegnen sich zwei alte Gastfreunde. Statt gegen einander zu kämpfen, tauschen sie die Waffen aus. Nun ist der eine reich, der andere arm.

Des einen Waffenschmuck ist hundert Ochsen werth, des andern zehn. Darüber lacht nun Homer und sagt, dem müsse Jupiter den Sinn verrückt haben, einen solchen Tausch zu machen. Wie schnöde und gemüthlos!

Für die Plastik lag das Wesen in der Masse, und in der Malerei trat die Farbe, in der Musik der lebendige leibliche Ausdruck an ihre Stelle. In der Poesie liegt das Wesen im lebendigen Worte als dem würdigsten und vollständigsten Ausdruck der Idee, und wie die Masse in der Gestalt, das Gemälde in der optischen Erscheinung, die Mimik in der Bewegung ihre Form findet, so muß auch das lebendige Wort sich eine Form geben als Silbenmaaß.

Bei der Poesie liegt das Wesen in dem lebendigen Worte und geschriebene Gedichte können nur insofern gelten, als sie in lebendiger Sprache vorgetragen werden sollen. Das lebendige Wort nun muß eine ästhetische Form annehmen, und diese heißt Silbenmaaß. Die Gedichte, die kein Silbenmaaß haben, müssen bei der Poesie um Verzeihung bitten, daß sie diese Vollendung der Darstellung sich nicht aneigneten. Anfangs, bei der Bildung der Sprache, sind selbst Romane metrisch gewesen, und ihre Theile einzeln herausgehoben sind Romanzen. Die ungestaltete Sprache, die nicht metrisch organisirt ist, darf sich also an die Poesie nicht anschließen. Die Organisation des Silbenmaaßes kann man nun in das Materielle (Vokale und Consonanten) verlegen oder in das Fortschreiten. Auch hier geht die Form wieder aus von Gegensätzen, welche aus dem lebendigen Worte herausgehoben werden, und entweder als Reim in dem Materiellen der Vokale, oder als Versfuß in dem Formellen der Fortschreitung gesucht werden. Der Reim verlangt Identität des Vokals bei Differenz der Consonanten, wobei das Uebergewicht der letztern ihn in Assonanzen erlöschen läßt; der Versfuß bezeichnet die Silben verweilend (lang) oder flüchtig (kurz), entweder (griechisch) nach dem Pronunciationsverhältnisse der Vokale und Consonanten, oder (deutsch) nach dem Bedeutungswerthe der Silben.

In einer nach der Construktion gebauten Sprache müßte Beides zusammenfallen.

Aus der Verbindung des Reimes mit dem Versfuß entsteht ein vollständiges Silbenmaaß, welches in seinen geschlossenen Abtheilungen (Strophen) die Reime mit sich selbst als männliche und weibliche in Gegensatz bringend eine Abwechslung bewirkt, welche der Versbau durch die Unterbrechung correspondirender längerer und kürzerer Zeilen erreicht. Will der Versbau seinen Gegensatz in eine einzige Zeile zusammendrängen, so entsteht daraus der Herameter oder der Alerandriner mit einer steigenden und einer fallenden Hälfte.

Die Sprache fieng mit dem Reime an sich für das Gedicht zu bilden, und die Assonanzen sind bloß unvollkommene Reime, beruhend auf der Identität der Endvokale z. B. Zahl und Stand. Unsere älteste deutsche Sprache war äußerst künstlich und reich in den Assonanzen; auch in den hebräischen Psalmen will man sie entdeckt haben. Die Grundsätze einer natürlichen Prosodie folgen der Aussprache, und zwar ist dieß durchgreifend bei den Griechen, wo eine Silbe durch Position lang wird, weil hier ein Vokal zwei Consonanten zu tragen hat, während im Deutschen die Länge dem Begriffe, dem Bedeutungswerthe folgt. Eine poetisch durchorganisirte Sprache müßte Beides verbinden. Die poetische Sprache bringt ihre Sätze in Abtheilungen, die am Ende sich reimen und innerhalb derselben am Ende in Rahmen, (Takte, Versfüße), gebracht sind. Den Gegensatz und die Geschlossenheit im Distichon hat Schiller sehr schön ausgedrückt und zugleich einen Beweis schöner Verleiblichung der Idee gegeben in dem Distichon:

Im Herameter steigt des Springbrunns silberne Welle,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Ein Gedicht verlangt, um seine Bestimmung zu erreichen, durchaus die menschliche Stimme, damit neben dem Sinne, dem Gefühle und der Phantasie auch das Silbenmaaß sich geltend mache. Bei allem Lesen wird die Schriftsprache in Tonsprache übersetzt, denn die Schriftzeichen sind nur weitere

Objektivirung der Töne. Nur der laut Lesende kann sich auch am Silbenmaaße ergötzen. Daher sind die geschriebenen und gedruckten Gedichte bloß da, um von einem guten Deklamator oder Rhapsoden aus dem Grabe des Buchstabens in das Leben der Stimme erweckt zu werden, so daß die Idee wahrhaft äußerlich erscheint, in der sinnlichen Anschauung aufblüht, daß sie ihr Geistermäßiges ablegt und wirklich leibt und lebt. Auch hievon gilt Göthe's Wort:

> Grau, theurer Freund, ist alle Theorie,
> Doch grün des Lebens gold'ner Baum.

Nur hätte Göthe die Wissenschaft sollen weiß nennen, und so muß man auch hier, wie bei der meisten Poesie, das Mangelhafte hinweg-, das Fehlende hinzudenken.

In der Prosa enthält jede Periode einen Gegensatz des Sinnes im Vordersatz und Nachsatz, z. B. Durcharbeiten der Erkenntniß und Aussprechen der Erkenntniß (subjektiv und objektiv). Was hier Gegensatz des Sinnes ist, muß im Versbau zum Gegensatz der Silbenbewegung ausschlagen. Der Vordersatz muß steigen, der Nachsatz fallen, entweder in Einem Verse oder in zwei entgegengesetzten. Das Urschema in den Perioden heißt: alles Wesen geht durch die Gegensätze aus sich heraus und durch die Vermittlung in die Form. Hier ist wieder der Gegensatz im Sinne: das Aufschließen und Zuschließen oder Vollenden. Wenn das in's Metrische übertragen wird, muß die eine Hälfte einen steigenden, die andere einen fallenden Vers geben. Die Form der Poesie ist, Alles, was im Bilde dargestellt ist, auch in's Versmaaß zu bringen.

Da in der Kunst sich die Weltanschauung des Geistes, die in der Wissenschaft zu Einem alles umfassenden Systeme der Weltform ausschlagen muß, theils vereinzelt, theils nach der objektiven also sinnlich anschaulichen Seite hinwendet, so kann die Poesie eine Weltanschauung im Ganzen nur in soweit aussprechen, als sie das in unserm Planeten sichtbare Naturleben zu einer Lebendigkeit des All ausdehnend Welt und Erde mit einander verwechselt, was Kosmogonie

giebt, und wobei die Richtungen des Naturlebens hypostasirt und universalisirt nach ihrer Subordination und Coordination als Götter erscheinen, so daß mit der Kosmogonie eine Theogonie sich verwebt. Außerdem ist die poetische Darstellung eingeschränkt auf das Menschenleben, in dessen Darstellung Gemüth und Geist sich durchdringen. Auf die Frage: was kann die Poesie durchführen? ist die Antwort: die Kunst muß überhaupt ihre Aufgabe in einzelnen vielen Anschauungen lösen, sie muß ein vielgeschliffener Diamant sein. Was ist nun die umfassendste Aufgabe der Poesie? Da die ganze Welt nicht in die Anschauung fällt, sondern nur die Erde mit dem gestirnten Himmel als ihrer Einfassung, der sich durch zwei Gestirne, Sonne und Mond, der Anschauung besonders aufdrängt, so tritt die Erdanschauung für die Weltanschauung ein und wird nebst Sonne, Mond und Sternen poetisch durchgeführt (§. 21 und 22 des Anhangs zum Organon der menschlichen Erkenntniß). Selbst Moses erklärt in in seiner Kosmogonie nicht, wie die Welt, sondern wie die Erde erschaffen worden sei. Sonne, Mond und Sterne kommen dann bei ihm als Himmelslaternen für uns arme Erdbewohner vor, unselbständig und nicht als Sphärensysteme. Hier ist ebenfalls der poetische Standpunkt für die Lösung der Aufgabe, wie die Welt erschaffen sei. Dieß ist also das Erste, daß die Idee des Universums auf das Bild der Erde zusammengezogen ist. Wenn man nun weiter geht, so unterscheidet sich Moses von den heidnischen Kosmogonien. Bei ihm tritt der schaffende Gott ideell gegenüber der Welt, die er durch sein Wort geschaffen hat. Die Heiden dagegen bleiben bei dem Bilde stehen; sie lassen die Erde mit dem ihr innewohnenden Leben fortwirken. Hier lassen sich Stufen der Produktion unterscheiden: zuerst die allgemeinen Formen des Erdenlebens, die Elemente. Sie sind von dem Erdenleben die erste Produktion. Darauf folgen die mineralische, vegetative, thierische und menschliche Produktion, so daß hier die Idee des Erdenlebens mit ihrer Lebendigkeit fortwirkt. Diese Produktionsstufen des

Erdenlebens verlangen wieder Bild zu werden, d. h. individuelle Anschaulichkeit zu erhalten, indem sie sich zu individuellen Wesen gestalten und als Individuen handeln, durch Zeugung und nicht durch Stufenentwicklung produziren. Es sind zweierlei Geschlechter geworden, die sich begatten, und der Eros ist die Nothwendigkeit der Begattung. Dadurch haben die allgemeinen Stufen, die höhern Götter, immer speziellere Stufen, niederere Götter gezeugt, und so ist die Kosmogonie zur Theogonie geworden. Die höhern Produktionsstufen stehen immer über den niederern und beherrschen sie; das Bestimmte wird überall vom Allgemeinen influirt, und so ist das Allgemeine zu Göttern geworden, das Bestimmte zu Menschen. Da nun Sonne, Mond und Sterne ebenfalls entscheidenden Einfluß auf die Erde haben, so sind sie ebenfalls erdbeherrschende Götter geworden und unter allen ist keiner so mächtig als der Sonneneinfluß. Jeder Gott und jedes endliche Wesen schaltet und waltet in dem Gebiete, das er eigentlich selbst ist, z. B. der Gott des Wassers herrscht im Wasser. Die höchste Aufgabe der Poesie, die Kosmogonie, läßt sich nur lösen, wo Götter möglich sind. Wo aber Ein Gott die Götter vernichtet hat, läßt sich Kosmogonie nicht mehr als Theogonie durchführen. Dagegen ist unbeschadet des christlichen Monotheismus eine poetische Durchführung noch möglich, indem die Elemente und Stufen als Geister erscheinen, z. B. Faust's Erdgeist, die Waldgeister, die Gnomen u. s. w. des Volksglaubens. Sie sind Elementargeister, die neben der Einheit Gottes, dem sie unterthan sind, bestehen können. Wie die ganze Poesie ihre Entstehung aus Freiheit erwartet, so wird sie auch diese Geister aus Freiheit erwarten, obgleich die Wissenschaft nach dem Gebiete der Dichtkunst sie wieder aufhebt, wie man, wenn der Vorhang gefallen ist, auch die Coulissen nichts mehr gelten läßt. Um die in der Erde wirkenden Kräfte aus Freiheit wahrhaft poetisch aufzufassen, z. B. daß das Eisen eine Sehnsucht nach dem Magnet hat, fehlt es noch an einer Naturphilosophie, die diese Kräfte völlig

durchschaute, und so ist dieses Werk erst von der Zukunft zu erwarten.

So lange es noch nicht soweit gekommen ist, bleibt die höchste Aufgabe für die Poesie das Menschenleben mit seinem Dasein, Wirken und Handeln, und da gilt es wieder die höchste Aufgabe des Menschenlebens, wenn die Aufgabe der Menschheit in einer Gesammtheit — Volk und Staat — sich löst. Hier auf dem Gebiete der Kunst erscheint eine Volksmasse als Gesammtmenschheit, durch menschliche Triebe und Gefühle in Bewegung gesetzt, mit andern Völkern in Berührung und in dieser Berührung drängend und zurückgedrängt, vom Geschicke in seinen Bewegungen unterstützt oder gehemmt. Dieß ist das epische Werk, das die höchste Aufgabe der Gestaltung des Menschenlebens durchführt an einem Volke; und wenn seine Lebensbewegungen in die Geschichte fallen, so ist das epische Gedicht welthistorisch. Daher bearbeitet das epische Gedicht eine Aufgabe, die in der wirklichen oder Sagen-Geschichte für welthistorisch gegolten hat, wie der trojanische Krieg, die Befreiung Jerusalems. Des Menschenlebens höchste Anschauung liegt vor in der Weltgeschichte und ein herausgehobener poetisch dargestellter Moment derselben giebt das epische Gedicht, dem historischen Gemälde vergleichbar. Der Moment, welcher im Epos dargestellt wird, kann auch aus dem Mythus genommen werden, weil in diesem ebenfalls menschliches Leben und Handeln enthalten ist. Da nun bei einem solchen Moment immer Einer an der Spitze steht, den man den Helden nennt, so heißt das Epos auch Heldengedicht. Betrachten wir nun z. B. die Messiade, so ist sie im Ganzen der Ausführung aus ihrer Aufgabe gefallen, weil Klopstock, statt die welthistorische Ansicht durchzuführen, zu sehr ins Lyrische fiel. Sie ist daher kein eigentliches Epos zu nennen. In einzelnen Stellen aber hat sie ungeheuer viel poetischen Werth, namentlich in Beziehung auf das Lyrische, womit sie sehr an's Gemüth spricht, dann auch in dramatischer Hinsicht durch die Durchführung der Handlung rc.

Im Epos liegt ein Wirken, das vom Subjekt ausgeht

(subjekt=objektives) und welches Handlung oder That heißt, und eines, das vom Objekt ausgeht, objekt=subjektives, und welches Begebenheit heißt. Beide Arten dieses Wirkens kann man besonders herausheben, und dadurch erhält man zwei neue Dichtungsarten. Wie sich nun in dem epischen Gedicht die von dem Subjekte ausgehende That mit ihrer objektiven Verbindung als Begebenheit in Wirkungen vereinigt, so kann die Poesie beides gesondert im historischen (Erzählung) oder Drama darstellen, und weil dieß Alles auf Fühlen und Wollen, Erkennen und Wirken des Individuums zurückläuft, so hat die Poesie auch noch ihren individuellen lyrischen Theil. Wenn man die höchste Stufe des Epos verläßt und herabsteigt, wird das Gebiet immer enger. Im epischen Gedicht findet man Begebenheiten, in welchen das Volksleben sich fortbewegt. Die Begebenheiten sind äußere Zustände. Auf der andern Seite findet man veränderte Zustände durch Handlungen, so daß in einem Epos das Leben sich fortbewegt in Begebenheiten des Schicksals und Handlungen der Willkühr. Es ist also ein zweifaches Gebiet für die untergeordnete Poesie. Das eine ist, Begebenheiten zu erzählen. Sie hebt dann die unfreiwillige Veränderung der Umstände heraus und heißt die historische Poesie, wozu der Roman, das Märchen ꝛc. gehört. Die andere Seite dieser Poesie ist die, welche die freiwilligen Thaten heraushebt, dramatische Poesie. Geht man von den Begebenheiten und Thaten bis auf den einzelnen Menschen, der die Begebenheiten erfährt, von dem Thaten ausgehen, und dem die objektive Welt gegenüber steht, so ist dieß die lyrische Poesie, deren Idee ist die Welt, wie sie mit Begebenheiten und Thaten im Subjekt, in seinen Ansichten und Gefühlen, sich spiegelt. Es wird also in der lyrischen Poesie die Welt nicht dargestellt, wie sie ist, an die Sache gebunden, sondern wie sie den Dichter anspricht. Daher ist die lyrische Poesie oft im Widerspruch mit der wirklichen Welt; sie hat nur den subjektiven Charakter („wie sich mir der Gott im Busen regt"). In der lyrischen Form giebt der Dichter sich als Weltspiegel und auch seine

vorübergehenden Stimmungen darf er dabei darstellen, sobald er nur sie poetisch durchführt. So kann der Dichter in zwei Gedichten zwei entgegengesetzte Stimmungen preisen und dabei hat der Dichter Recht. Z. B. in dem einen Gedicht kann er sagen: „bleibe im Lande und nähre dich redlich", in dem andern „zieh' fort in die weite Welt", sobald nur Beides in seiner Seele sich poetisch gespiegelt hat. Göthe z. B. sagt: „ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt", und wenn es schon nicht wahr ist, so ist es doch poetisch durchgeführt, denn wie es in der Sache sei, geht hier den Dichter Nichts an. Im historischen Gedicht dagegen muß der Dichter dem Gegenstande im Ganzen treu bleiben, er darf nicht die Idee, die die Geschichte ausspricht, verrücken und wie Schiller aus dem Wichte Wallenstein einen Helden machen.

In der lyrischen als der individuellen Poesieform giebt sich das Individuum — also der Dichter — als Spiegel der Welt, in dem Drama tritt Individualität redend und handelnd gegen Individualität auf, in der historischen Poesie wird von dem Individuum nur erzählt, und in dem Epos spricht die Sache durch ihre welthistorische Organisation sich selbständig aus. Daher verhalten sich die vier Poesieformen wie die vier Pronomina: ich, du, er, es. Die erste Pronominalform heißt Ich, das handelnde Subjekt, die zweite Du, welches mit dem ersten in handelnden Verkehr tritt, die tritte Er, von dem beide reden, und die vierte Es, die Sache. Das Ich der poetischen Formen ist die lyrische Poesie, der Eindruck, den das menschliche Leben und Handeln auf das Ich des Dichters macht. In dieser Form allein darf sich die Individualität des Dichters geltend machen, und die Dinge kommen hier vor, nicht wie sie sind, sondern wie sie den Dichter ansprechen. Der Dichter sagt hier, wie sich die Welt in ihm spiegelt, und da muß namentlich von Göthe gesagt werden, daß er ein wahrer Weltspiegel sei. Die dramatische Poesie ist das Du, denn Ich und Du, wir sprechen und handeln mit einander. Die historische Poesie heißt Er, denn da wird von Per-

sonen erzählt. Daher ist die Odyssee eigentlich kein Epos, denn es wird hier von einem Dritten erzählt. Das Es gilt für das Epos, wo die Personen nur Werkzeuge der Sache sind.

Menschen sind miteinander verwebt durch die ihnen gemeinschaftliche formale Ansicht der Dinge, über welche sie sich durch die Sprache verstehen und durch das auf die Dinge gerichtete Handeln, mit welchem sie sich auf dem Gebiete der Dinge begegnen und welches ebenfalls formal ist. Daher entsteht für die ganze Menschenwelt ein adäquates Verhältniß der Form in der Ansicht und im Handeln zu der Sache als Regel, und wo dieser Gegensatz in dem einen Gliede hinkt, da entsteht das Komische. Die Dinge kümmern sich um die formalen Ansichten, wie von Recht, Eigenthum, Pflicht rc. nicht. Diese sind aber den Menschen nothwendig, die sich darüber durch die Sprache verstehen, die sie unter sich für sich selbst gemacht haben, so daß die Menschen dadurch sich eine ganz neue Welt schaffen. Nimmt man z. B. die Weinberge, so ist es diesen gleichgültig, wem sie gehören, wo ihre Gränzen seien, ob sie durch Steine, Mauern rc. bezeichnet seien. Die Menschen aber spinnen und weben über ihnen ein Netz formaler Begriffe und ökonomischer Ansichten. Sie verstehen sich in der Beurtheilung der Dinge und richten darnach ihre Handlungen ein. Also eine zweifache Welt ist über der Welt der realen Dinge: eine Welt der Ansichten und eine Welt der Handlungen, um welche sich die Dinge nichts kümmern. Dieß ist eine ganze Hälfte des Menschenlebens. Da giebt es eine Regel, nach welcher die Ansichten und Handlungen der Menschen in sich selbst consequent sind oder nicht. Wenn nun zwei Ansichten oder Handlungen auf einander bezogen sich nicht entsprechen wie Mittel und Zweck, so liegt hier die Idee des Hinkenden, die wesentlich in der Poesie ist, welche die einzige Kunstform ist, die das Menschenleben zur Aufgabe hat. Daher gehört das Komische, das Nichtpassen, das Nichtentsprechen der Ansichten und Handlungen, die einander nicht entsprechenden Glieder im Gegensatze in die Poesie. In der Malerei wohnt

das Komische nicht, denn ein gemaltes komisches Gesicht ist eben das wirkliche Gesicht, das in seinen Verhältnissen komisch ist. Die Musik kann wohl eine heitere Stimmung durchführen, aber komisch ist sie an sich nicht. In der Poesie aber ist sogar eine komische Ansicht möglich in welthistorischem Treiben, wenn man eben hier närrisch treibt, z. B. wie Don Quixote das Verhältniß seiner Zeit zu der menschlichen Aufgabe ganz falsch (ritterlich) gefaßt hat, und eine Nation kann ein Don Quixote im Großen sein. Dadurch ist Don Quixote, das Meisterwerk der komischen Dichtung, so tief komisch, weil die Ansichten, die er von den Dingen hat, den Dingen selbst nicht gleich sind. Man darf nur welthistorische Stoffe, so gut als Begebenheiten, Thaten und Handlungen närrisch machen, so sind sie komisch. So hat Göthe in seinem Lied „Die Musen und Grazien in der Altmark" (auf den Pfarrer Schmidt in derselben) das Mißverhältniß von dem geschildert, was der arme Pfarrer zu haben glaubte, zu dem, was er hatte, nämlich die gemeine ideenlose Armuth. Man weiß z. B., daß die Pferdefüße größere Schritte machen, als die Menschenfüße; um nun schnell über den Fluß zu kommen, steigt Einer zu Pferde in's Schiff. Nur ein Narr gräbt ein Gräbchen am Ufer, um das Meer darein auszuschöpfen. Wie bei den Griechen alle Poesie aus den Mysterien kam, so wurde auch Hephästos der hinkende Mundschenk der Götter. Wenn ein Gehender fällt, lacht der Pöbel, während die Humanität den Fallenden bedauert. Der Pöbel fühlt aber das Komische des Fallens richtig, denn auf die perpendikulare Fortbewegung des Gehens folgt eine horizontale des Liegens. Der Gehende fällt aus der Consequenz der Erscheinung. Noch mehr komisch ist, wenn man zwei Gesichter in einem Gesichte zugleich macht, wie Salomon Geßner dadurch jede Gesellschaft lachen machen konnte, da hier die entsprechenden Glieder in der Mimik so nahe zusammendrängen. Das Komische geht durch alle Poesieformen hindurch, ist aber auch nur der Poesie eigen und fehlt den übrigen Künsten, weil ihnen der vollständige Ausdruck des Menschlichen abgeht. Sie

können höchstens die Erscheinung des Komischen auffassen, aber das Wesen desselben bleibt formal.

Die niederste Form der Poesie, die lyrische, hängt noch durch die Sangbarkeit mit der unter ihr stehenden Tonkunst zusammen, sowie diese in ihren höchsten Formen von der Poesie die Sprache schon borgt. Diese Sangbarkeit giebt der lyrischen Poesie noch ein gemüthliches Verhältniß, aus welchem die höhern immer geistiger werdenden Formen sich losreißen. Die lyrische Poesie hängt in hohem Grade mit des Dichters Gemüth und Subjektivität zusammen und dieses Gemüthsspiel ist der musikalischen Form verwandt. Das lyrische Gedicht soll sangbar sein, hat es ja doch von der Lyra seinen Namen.

Der lyrischen Poesie einfachstes Produkt ist ein einzelner Gedanke, der in der höchsten Kürze des metrischen Ausdrucks Epigramm genannt wird, und ein Urtheil enthalten muß, mit welchem poetisch gespielt wird Das Spiel zeigt sich hier theils in der Objektivität des Ausdrucks als Bild, theils in der Wahl des Ausdrucks, die unter mehreren möglichen Bezeichnungsarten herumgeht. Mag ein Gedanke der Phantasie noch so groß, dem Gefühle noch so tief rührend sein, ohne Bild ist er keine Poesie; nur wenn er sich als Bild ausdrückt, wird der einzelne Gedanke zum Epigramm. Es verlangt auch, daß die Idee mit dem Bilde spiele und dabei ist möglich, theils das Spiel in der Wahl des Ausdrucks, in mehreren Bildern, theils mit den Empfindungen. So spielt Klopstock in einem Epigramm über das Epigramm in mehreren Bildern

Bald ist das Epigramm ein Pfeil, trifft mit der Spitze;
Ist oft ein Schwert, trifft mit der Schärfe;
Ist manchmal auch — die Griechen liebten's so —
Ein klein Gemäld', ein Strahl
Zum Leuchten nur, nicht zum Entzünden.

Man hatte Schiller und Göthe vorgeworfen, sie haben in ihren Xenien Vieles, was nicht Poesie sei. Darauf antworteten sie:

Unbedeutend sind denn auch manche von euren Gedichtchen!
Freilich zu jeglichem Satz braucht man auch Komma und Punkt!

Die erste Strophe ist pure Prosa, die zweite durch und durch Poesie, die Zusammenstellung von Prosa und Poesie ist zugleich komisch. In den Achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war in Berlin ein Poet, der weniger selbst Dichter war, als daß er sich über andere Dichter hermachte, Ramler. Auf ihn heißt es nun in den Xenien:

Geht mir dem Krebs in Berlin aus dem Weg! Manch' liebliches Blümlein
Schwellenden lieblichen Wuchs's geht durch die Scheere zu Tod.

Ein gleich gutes Epigramm ist das Xenion auf Fichte und Nikolai vom Taucher und dem, der im Kahn auf der Oberfläche umherfährt und Häringe fängt. Weil der Witz in der Kürze ausgedrückt sein muß, hat er sich der Form des Epigramms bedient, keineswegs aber ist das Epigramm bloßes Witzgedicht, sondern es muß eben irgend einen Gedanken ausdrücken, und da ist der Name Sinngedicht besser.

Der Gedanke des Epigramms kann von ernster oder komischer Art, auch geistig oder gemüthlich sein; weiter ausgeführt aber nach der gemüthlichen Seite wird er zum Liede, in welchem sich ein Gemüthszustand musikalisch durchspielt nach seinen Gradationen und Gegensätzen; dagegen nach der Reflexionsseite durchgespielt dieser Gedanke in die sogenannte didaktische Poesie fällt, von welcher die Ode die einfachste Form ist. Lehrgedichte sollen nicht lehren, sondern mit dem, was gelehrt werden könnte, geistreich spielen.

Wenn man das, was von Gefühl im Epigramm gelegen hat, als Spiel der Gefühle durchführt, so entsteht das Lied, das man eigentlich die musikalische Poesie nennen kann. Z. B. der Rechtsbegriff durch Gefühle durchgeführt giebt die Gefühle dessen, der seine Freiheit noch uneingeschränkt hat, des Wildfangs, oder dessen, der an die Schranken anrennt, oder dessen, der sich freiwillig Gränzen gesetzt hat. Das Lied ist ein Spiel entgegengesetzter Gefühle, ein Gedanke gefühlsweise getrillert. Dazu kommt nun noch eine Steigerung der Gefühle durch verschiedene Grade. Das Lied ist so musikalisch geworden, und muß sich componiren lassen. Was am höchsten nur

Gefühlsausdruck ist, ist am meisten musikalisch. — Die Ode entsteht, wenn Ansichten durch die Reflexionsseite durchgeführt werden. Z. B. das Zigeuner= und Wildfangsleben und das freiwillig sich Gränze setzen durch entgegengesetzte Ansichten im Bilde durchgeführt giebt die Ode. Ein treffliches Beispiel didaktischer Poesie, welche mit dem Lehrstoffe spielt, gab Virgil mit seinen Georgica, aber nicht Horaz in seiner Ars poetica, wo er in seiner eigenen Leichtigkeit und in dem Stoffe aufgegangen ist. Der didaktischen Poesie kürzeste Form ist die Ode.

Weil die didaktische Poesie weniger Verhältniß zum Gemüthe hat als zum Geiste, so wird sie auch der Musik schon mehr entfremdet als das Lied, und kann nicht nur auf die musikalische Begleitung Verzicht thun, sondern auch im Versbaue mit Hintansetzung des Reimes als materiellen Bestandtheils das Formelle suchen, wodurch theils die Ode das eigentliche Kunstgebiet der Silbenmaaße geworden ist, theils auch die didaktische Poesie sich der epischen Silbenmaaße bemächtigt hat. Wer Klopstock'sche Oden mit Beachtung des Versmaaßes deklamiren kann, der hat schon etwas geleistet.

Was vom Epigramme theils musikalisch theils didaktisch ausgieng, kann in einer Scene menschlichen Lebens zusammentreffen, die in sangbarer Form durchgeführt Romanze genannt wird. Ritterabenteuerlied nach ihrem historischen Ursprunge kann sie jeden Moment des Menschenlebens durchführen, in welchem Geist und Gemüth sich vereinigen. Z. B. „das Veilchen" von Göthe, das Mozart so tief componirt hat, und „Röslein auf der Haide" sind Romanzen. Alle Lebensscene ist Romanze, welche das Gemüthliche der Ode, das Musikalische des Lieds und die didaktische Poesie mit ihren Ansichten zusammenfaßt.

Nun entsteht die Aufgabe, einen und denselben Gedanken durch alle vier Formen der lyrischen Poesie durchzuführen, z. B. den Gedanken der Einsamkeit im Epigramme, die Gefühle darüber im Liede wie Göthe, die verschiedenen Ansichten darüber in der Ode, und die Romanze kann eine einfache

Lebensscene erfinden, wo alles dieses vereinigt ist. Es ist unbegreiflich, daß noch niemals ein Dichter darauf verfallen ist, einen und denselben Gedanken durch alle diese Formen durchzuführen. Die Wissenschaft wird noch dazu kommen.

Ein Moment Menschenlebens mit seinem Eindruck auf Gemüth und Geist dargestellt, wobei zugleich die Ursache dieses Eindruckes gegenwärtig erscheint, heißt eine Scene. Für die Romanze kann das Ursachliche ganz einfach gewonnen werden; von der Romanze aus aber geht die poetische Darstellung des Menschenlebens auf zweifachem Wege einer weitern Entwicklung entgegen, indem nämlich die historische (erzählende) Poesie das Ursachliche selbständig setzt, so daß an seiner Einwirkung das Subjektive im Menschen sich entwickelt oder bewährt; die dramatische Poesie aber das Subjektive im Menschen als bestimmend über das Ursachliche setzt.

Das Ursachliche wird zwar immer nur in einzelnen Wirkungen und Rückwirkungen sichtbar, aber im Grunde ist es überall der Weltorganismus, welcher als Schicksal in der Poesie und Geschichte hervortretend letzter Grund alles Ursachlichen ist. Poetisch kann dieses Schicksal, wie in der Kosmogonie die Natur, individuell in Schicksalsmächten und Dienern organisirt werden.

In der historischen und dramatischen Poesie stehen Schicksal und Mensch sich gegenüber. Setzt man das Schicksal als thätig und den Menschen als leidend, so erhält man die historische Poesie, und läßt man umgekehrt das Schicksal von dem Menschen bearbeitet werden, die dramatische. Da der Mensch nur durch Handeln sich sein Schicksal machen kann, so muß das Drama die handelnden Menschen hinstellen. Das Schicksal steht entweder als absolute Macht obenan, oder es wird in Göttern, Geistern, Zauberern ꝛc. individualisirt.

Für die historische Poesie erscheint die menschliche Subjektivität in ihrer Vollendung als letztes Ziel aller Wege des Schicksals, und so tritt also hier als höchste Aufgabe die Vollendung oder Reife des Charakters hervor. Diese wird

nun zuvörderst bestimmt durch ihre Anlage, dann durch Geschlechts- und Familien-, dann durch Standes-Verhältnisse, und zuletzt durch das, was geographisch oder ethographisch allgemein ist. Ueberall aber muß die objektive Caussalität in ihrer Aktion aus der Subjektivität Reaktion hervorrufen und dadurch den Charakter entwickeln, so wie umgekehrt die Subjektivität aktiv nach außen an der objektiven Reaktion die Welt erst erfährt.

Da es für den Menschen keine volle Subjekt-Objektivität giebt, als im Umgange mit seinesgleichen, und da wieder in dieser Sphäre selbst keine tiefere Aktion und Reaktion ist, als im beginnenden und seiner Vollendung entgegengehenden Verhältnisse beider Geschlechter, so ist in der historischen Poesie der Roman, den die Griechen nicht kannten, die vorherrschende Form geworden.

Bei der historischen Poesie wird der Mensch vom Schicksal bearbeitet und so muß im Menschen selbst das Resultat dieser Bearbeitung erscheinen. Da giebt es nun zwei Arten, dieses zu zeigen. Es kann entweder der Charakter des vom Schicksal bearbeiteten Menschen ein schon gereifter sein, und dann kann ihn das Schicksal nur noch prüfen, wie z. B. in der Odyssee, und diese Art heißt Märchen, oder es kann ein noch nicht gereifter Charakter durch das Schicksal zur Reife gebracht werden sollen, und das ist der Roman. Bei den Arabern tritt in ihren Zaubermärchen die Idee des Schicksals in Zauberern personifizirt dar. Die Griechen hatten die Märchen aus dem Orient unter dem Namen Mylesische Märchen. Am tiefsten greifen die Geschlechtsverhältnisse physisch und nach Geist und Gemüth in's Volksleben, und so kann der Roman zu Entwicklung eines jugendlichen Charakters die Liebe nicht umgehen. Daher ist der Roman ein Versuch geworden, die Aufgabe, was die Umstände aus dem Menschen zu machen vermögen, durch das Geschlechtsverhältniß zu lösen. Weil in neuerer Zeit der Liebe durch Standes-, Religions-, Finanz- und anderer Verhältnisse ungeheure Barrikaden in den Weg

gelegt sind, so hat sie dem Geschlechtsverhältniß in der Poesie besonders viele Aufmerksamkeit geschenkt. Die Idee des Romans haben dagegen die Griechen nicht gefaßt, weil sie die Liebe nicht kannten, indem sie ihr Geschlechtsverhältniß entweder pflichtmäßig mit der Gattin, oder geistreich aber herz- und und gemüthlos spielend mit der Hetäre trieben. In „Werthers Leiden" ist die Wirkung der Liebe auf die Entwicklung des Charakters herrlich dargestellt, und sie wirkt wirklich so, daß sie ihn völlig entfaltet und aufschließt. In diesem „Werther" ist die Grundidee des Romans, die den Charakter aufschließende Macht der Liebe, dargestellt. In „Wilhelm Meister" wollte Göthe einen Jüngling durch Liebe und Leben zugleich durcharbeiten, aber er kam auf einen ziemlich oberflächlichen Kaufmannsdiener, aus dem Liebe und Leben nicht viel machen konnten, weil nicht viel an ihm war. Göthe fühlte das später selbst und sagte in einem Briefe an Schiller schnöde lachend, er wisse nicht, wie dieser Wilhelm sich einen Meister nennen könne. Göthe hat hier den Roman zu erweitern gesucht, aber, wie es ihm öfter gegangen ist, im Stoff fehl gegriffen. Nun wurde auch noch in den Roman alles Beliebige hineingebracht. So hat Heinse einen Roman über Musik („Hildegard von Hohenthal") geschrieben und einen über Malerei („Ardinghello"). Hermes schrieb sechs Bände pfarrlicher Ansichten unter dem Titel „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen;" und so ward Alles in dem Roman angebracht.

Wenn man die Aufgabe, einen Roman zu entwickeln, wissenschaftlich lösen will, so muß man auf die Anthropologie zurückkommen und die zeugenden Eltern, die Anlagen, die Zeit, die Nation, die Erziehung, die die Entwicklung hindernden und fördernden Umstände, das Geschlechtsverhältniß, das Standesverhältniß u. s. w. dabei berücksichtigen, so daß hier die Entwicklungsgeschichte von den Umständen abhängig dargestellt wird.

Wie es in der historischen Poesie darauf ankommt zu zeigen, wie der Mensch die Ereignisse und Berührung mit

andern Menschen aufnehme und zur Ausbildung oder Bewährung seines Charakters verwende, so hat dagegen die dramatische Poesie einen Charakter aufzustellen, der sich im Kampfe mit andern Charakteren und den Umständen durchführt. Anlage, Geschlechts- und Standesverhältnisse, dann das Welthistorische und Geographische sind aber für beide Arten eine gemeinschaftliche Rücksicht.

Die Organisation des dramatischen Werkes gründet vorzüglich auf reicher und tiefer Anthropologie, die in den Charakterformen und ihrem Gegensatze sich entfaltet. Die selbständige Bewegung der Charaktere giebt hier die Rollen, ihr Zusammentreffen im Handeln die Scenen, das zeitliche Fortschreiten der Handlungen die Akte, und für die Idee, die sich durchführt, ist das Gelingen oder Mißlingen an sich ganz gleichgültig, weil auch in der Realisirung gehindert die Idee auf ihrer innern Nothwendigkeit steht.

Dem Roman gegenüber steht das Drama, das eine bestimmte Charakterform (Rolle) darstellen muß, in der das menschliche Leben sich bewegt und sich sein Schicksal macht. Die Rolle ist durchzuführen in ihrem Verhalten gegen das Schicksal, wobei entweder die Durchführung des Planes gelingt, oder das Schicksal den Plan nicht durchführen läßt, in welchem letztern Fall das Drama Tragödie heißt. In der Tragödie wird der gegen das Schicksal kämpfende Held vom Schicksal erdrückt, aber nur äußerlich. Denn ist die Idee des Helden groß, so kann das Schicksal nie die Idee erschlagen, wenn auch der Held fällt. So begreift Hamlet sich selbst sehr gut. Er sagt, seine Bestimmung sei, die Welt, seine Menschenwelt, die aus den Fugen getreten sei, wieder einzurichten. Ob er nun die Umstände bezwinge oder unterliege, ist gleichviel. Das Erstere heißt Schauspiel. Ob aber der Held gewinne oder erliege, ist für die Poesie gleichgültig. Ist nur die Idee würdig, so ist das Drama gerechtfertigt, denn es kam nur darauf an, daß der Held an eine Idee sich setzt.

Im Drama kann die Charakteristik in den Rollen

sich entfalten, wovon die einen die Durchführung fördern, die andern hindern. Hier gilt es dem Dichter, eine reiche Anthropologie zu entfalten. Bei Shakespeare ist die Einsicht in die Verhältnisse der Faktoren herrlich; an seinen Charakteren kann man Anthropologie studiren, und alle haben mehrere Seiten, die aber Einer untergeordnet sind. Neben dieser reichen anthropologischen Lebensfülle steht der anthropologischarme Schiller, dessen Charaktere nur Eine Farbe haben, und von denen man nur so Viel erfährt, als er eben braucht. Bei Shakespeare ist jeder ein ganzer Kerl, bei Schiller nur eine Nase, ein Auge, ein Ohr ꝛc. Göthe hat einmal von Shakespeare gesagt, den Shakespeare habe er sich aufbehalten, den fresse er zuletzt. Das ist durchaus wahr. Die Zeit wird Shakespeare zuletzt fressen, selbst wenn Göthe schon lange gefressen ist.

Die natürliche Zahl der Akte ist die Dreizahl, die Zahl der Parabel, des Steigens, Culminirens und Fallens. Gewöhnlich ist aber die Zahl der Akte die Fünfzahl, weil auf das Steigen zwei Akte verwendet werden, wovon der erste den Fötus, der andere die Entwicklung enthält. Dann kommt der Hochpunkt und in den zwei letzten Akten das Fallen, die Auflösung. Die Fünfzahl ist also nur die ausgeführte Dreizahl.

Die Umstände müssen gehalten werden wie im Tanze. Sie schneiden sich und werden Eins und gehen in diesem Punkte wieder auseinander. Durch das Uebergewicht der negativen Rollen sind die Umstände auf den höchsten Grad der Verwicklung gekommen, so daß das Durchführen des Planes fast unmöglich scheint. Dann muß die Entwicklung kommen dadurch, daß die negativen Potenzen ihren Einfluß verlieren und die positiven hervortreten, die den Plan des Stückes fördern und am Ende siegreich aus dem Kampfe mit den negativen Potenzen hervorgehen. Verwicklung und Entwicklung ist die Form des ganzen Drama's.

Macht man das eine Glied zu einem bloß scheinbaren, so erhält man das komische Drama. Ein Held, der selbst

eine Nichtigkeit ist und doch immer handelt und, weil er nichts ist, zappelnd nichts ausrichtet; oder ein ernsthafter Mann, der die Umstände falsch auffaßt und von ihnen gefoppt wird, sich mit dem Stiele des Rechens auf die Nase schlägt, indem er mit dem Fuße auf dessen Zähne tritt, ist auch komisch. Im Romane giebt es ebenfalls solche Umstände und Helden, die entweder nichts sind, oder wo der Held an den Umständen irr ist. Historische und dramatische Poesie können beide auch das Komische aufnehmen, wenn, wie bei dem „Don Quixote" des Cervantes, statt der wahren Idee ein Trugbild den Helden begeistert. Das Komische wird aber hier niedrig, wenn an die Stelle der Idee nur ein Begriff tritt.

Letzte Form der Poesie ist das Epos, welches als Durchführung eines welthistorischen Momentes sich zwar überwiegend an ein Individuum heftet, welchem die Weltgeschichte selber sich angehängt hat, wie z. B. Gottfried von Bouillon; aber der welthistorische Moment kann sich auch ohne Concentration in Einem Individuum in einer Mehrheit von Individuen durchführen, wie in der Ilias, wo dann die Organisation des Ganzen bloß geordnete Abtheilung in Gruppen verlangt und daß die Gruppen, wie in der Plastik, in einem hervorragenden Haupte sich zuspitzen. Begebenheiten und Handlungen müssen sich hier gegenseitig erzeugen.

Das Epos, das Letzte und Höchste, kann die Poesie nur erreichen, wenn sie das Epigrammatische, Lyrische, Historische und Dramatische vollkommen in seiner Gewalt hat, denn im epischen Gedichte soll alles Menschliche zusammentreten. Deßwegen muß es das Volksleben zum Gegenstand nehmen, einen welthistorischen Gegenstand haben. Das Epos nimmt in sich auf das Epigramm in einzelnen Gedanken, die der Dichter nicht weiter ausführt; als Sprüche, Sentenzen, kann man sie herausheben. Es nimmt ferner in sich auf das Lied, wo der Dichter sich seinen Gefühlen überläßt und mit ihnen spielt. So ist Klopstocks „Messias" leider fast nur eine Reihe von Gefühlsergüssen und Liedern, und der Dichter hat sich hier kein

Maaß und Ziel gesetzt. Daher ist die überwiegende Seite in diesem sogenannten Epos die Liederpoesie. Die Ode erscheint im Epos in den Reflexionen, aber spielend, besonders in Virgils Aeneis; die Romanze auch wie in der Aeneis die von Nisus und Euryalus; der Roman darin, wie die Umstände die Charaktere entwickeln oder bewähren; endlich die dramatische Poesie, indem hier der Held handelnd auftretend die Durchführung seines Planes von dem Schicksale ertrotzt. Das Letzte ist die Verschlingung von dem Allem zu einem historischen Völkerleben. Das Epos muß unter den vielen Personen, die es aufführt, eine haben, auf der die Idee des Ganzen ruht. Das ist der Held. Aber nicht seinetwegen ist das ganze Gedicht gemacht, sondern er ist darin nur die Hauptperson.

Eine herrliche Aufgabe für eine zukünftige durchgearbeitete Wissenschaft ist: das Epigramm bis zum Epos durch alle Dichtungsarten durchzuführen.